SERGIO PUJOL

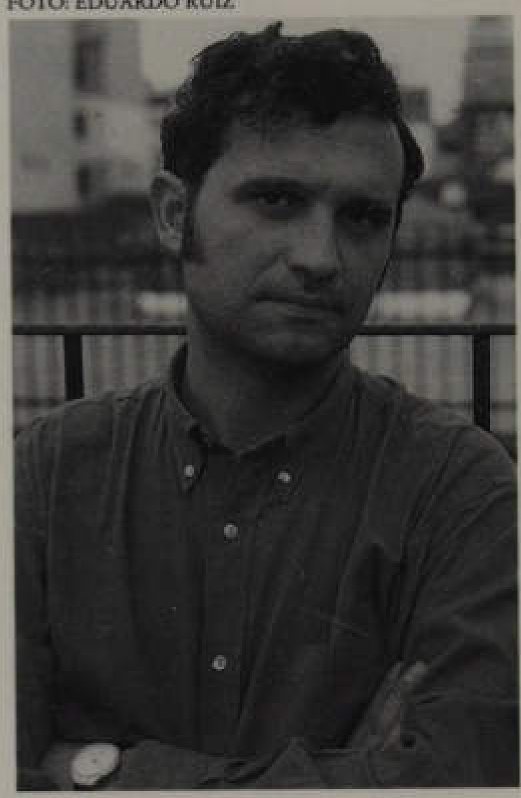
# HISTORIA del BAILE



de la milonga a la disco

EMECÉ

FOTO: EDUARDO RUIZ



*Sergio A. Pujol* (La Plata, 1959) es historiador, ensayista y docente. Sus libros abordan diversos aspectos de la cultura popular contemporánea, desde una perspectiva que conjuga la mirada del historiador con el interés por la crítica cultural. Profesor de Historia del Siglo XX en la Facultad de Periodismo (UNPL) y miembro de la carrera de investigador del CONICET, publicó *Las canciones del inmigrante* (1989), *Jazz al Sur* (Emecé, 1992), *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh* (1993), *Valentino en Buenos Aires* (Emecé, 1994) y *Discépolo. Una biografía argentina* (Emecé, 1996) que tuvo un notable éxito de ventas y de crítica. Colabora regularmente con el suplemento "Cultura y Nación" del diario *Clarín* y en las revistas *Todo es Historia* y *Los inrockuptibles*. Crítico especializado en música popular, es corresponsal en Buenos Aires de la revista española *Cuadernos de Jazz* y conduce, junto con Eduardo D'Argentio, la audición "Influencias" para Radio Universidad de La Plata.

SERGIO PUJOL

# Historia del baile

DEL MISMO AUTOR

*por nuestro sello editorial*

■

DISCÉPOLO. UNA BIOGARFÍA ARGENTINA

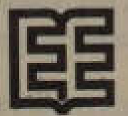
JAZZ AL SUR

VALENTINO EN BUENOS AIRES

Sergio Pujol

# Historia del baile

*De la milonga a la disco*



EMECÉ EDITORES

793.3(09) Pujol, Sergio
PUJ Historia del baile. - 1a ed. - Buenos Aires : Emecé, 1999.
440 p. ; 23x15 cm. - (Biografías y memorias)

ISBN 950-04-2064-3

I. Título - 1. Historia del baile

Emecé Editores S.A.
Alsina 2062 - Buenos Aires, Argentina
E-mail: editorial@emece.com.ar
http: // www.emece.com.ar



Diseño de tapa: *Eduardo Ruiz*
Fotocromía de tapa: *Moon Patrol S.R.L.*
Primera edición: 4.000 ejemplares
Impreso en Imprenta de los Buenos Ayres S.A.I.yC.,
Carlos Berg 3449, Buenos Aires, noviembre de 1999



IMPRESO EN LA ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
I.S.B.N.: 950-04-2064-3
23.564

A Roxana, feliz cuando baila

"Cuando alcancé a volver, seguía
como si tal cosa el bailongo."
(Jorge Luis Borges,
en *Hombre de la esquina rosada*).

"¡Noches del Palais de Glace!
Ilusión
de llevar
el compás..."
(Enrique Cadícamo,
en *Palais de Glace*)

"...Siempre pienso en otro sitio, en un
sitio donde no hay más que el baile, donde toda la
gente baila por la calle y todo es tan hermoso
como los Niños en sus cumpleaños..."
(Truman Capote,
en *Niños en sus cumpleaños*)

# Prefacio

¿Una historia del baile? Como un eco cargado de incógnita, esta frase volvió a mí cada vez que, en los últimos tres años, comenté que estaba escribiendo un libro sobre el pasado de los bailes sociales en la Argentina. A poco de avanzar en la explicación —variada, incontinente, tal vez un tanto pretenciosa—, el interlocutor de turno arremetía con una observación destinada a repetirse: "¡Ah, como la película de Ettore Scola!". Y sí, como *El baile*, aquel curioso filme "mudo" en el que el director italiano contaba con imágenes y música la historia de un salón de baile a lo largo del siglo XX. Sin embargo, ni la pregunta retórica ni la analogía cinematográfica son suficientes para dar cuenta del contenido de este trabajo.

Para empezar, diré que el lector no está ante una aproximación nostálgica a viejos salones de baile, ni ante una secuencia de escenas cotidianas, ni ante un desfile de estilos musicales, aunque el libro tiene, indudablemente, bastante de las tres cosas. Tampoco se trata de una investigación sobre el baile entendido en su dimensión estética, y mucho menos sobre el baile de escenario. ¿Hace falta agregar que el mundo del ballet y la coreografía como suelen figurar en las carteleras de espectáculos poco o nada tiene que ver con este libro? No obstante, por sus páginas desfilan algunos grandes bailarines —del Cachafaz a Copes, de Copes a Zotto—, gente que pasó de ciertas "reuniones danzantes" a los grandes teatros del mundo, sin por ello perder por completo la relación con ese sustrato popular que los vio na-

cer. Pero, en todo caso, aquellas trayectorias saltan la empalizada de este libro, internándose en una zona en la que los críticos y expertos en danza me llevan una considerable ventaja.

El decálogo del buen autor advierte que los prefacios y las introducciones nunca deben ser del todo elocuentes; porque si lo son, ¿para qué las páginas que siguen, en una época veloz y perezosa? Esto no me impide trazar una breve genealogía del libro, cuya semilla es un trabajo que publiqué hace algunos años. Su tema era la vida privada en la Argentina a través de los códigos cambiantes y las constantes de los bailes sociales en las áreas urbanas. Desde luego, Buenos Aires fue el gran escenario de mi trabajo, aunque, quizá por vivir a 50 kilómetros de la capital, preferí hablar del ámbito rioplatense (si me perdonan los uruguayos, cuyos bailes sólo aparecen injustamente subordinados a los porteños). Algún límite había que establecer.

Por otra parte, mi interés por los bailes populares provenía tanto del campo de la crítica musical (en el que, dicho sea de paso, siempre existió un fuerte prejuicio en relación con la "música bailable") como de esos estantes de las bibliotecas de historia más actualizadas denominados "vida privada" y "vida cotidiana". Tampoco me fueron ajenos los innumerables y queridos libros sobre el siglo XX—profesionalmente hablando, *mi* siglo, y no por casualidad el siglo de este libro— y los nuevos y estimulantes ensayos sobre el ocio y el tiempo libre, con las industrias y actividades destinadas a satisfacer esta clase de demanda. Es evidente que en estos puntos el historiador cultural debe nutrirse de la sociología de la comunicación, la antropología y otras disciplinas afines. En la bibliografía hay algunas pistas para los lectores más voraces.

Una observación de Gerald Jonas, cuyo texto descubrí cuando el mío ya estaba bastante avanzado, ilustra con precisión el punto de partida de esta historia. Jonas dice que sólo adquirimos conciencia de cuánto reflejan nuestras danzas cotidianas los valores del mundo en el que vivimos cuando tomamos contacto con una sociedad cuyos bailes difieren notoriamente de los nuestros. Para la mayoría de la gente, el baile social —de la milonga a la disco, de la romería a la rave, de la fiesta de 15 a la fiesta del divorciado— empieza como puro placer, como práctica lúdica en la que, con mayor o menor entusiasmo según las personas y según las circunstancias, nos dejamos llevar por la música, las bebidas, el bullicio, el roce con otros cuerpos... Pero aun así, en ese clima de jolgorio y libertad, de disfrute de las licencias de la fiesta, lo que hacemos y con quienes lo hacemos tiene algún sentido, remite a un contexto social y desnuda, generalmente de modo elíptico y

sutil, la manera en que una sociedad funciona, cuales son sus valores, sus expectativas, sus deseos, sus prejuicios. En los bailes se liberan tensiones, con un exacerbado sentido de la corporalidad y la experiencia ("¡quién me quita lo bailado!"), pero también se adoptan y aceptan normas y premisas muy estrictas. En los primeros bailes de nuestra vida aprendemos muchas cosas: los modos de aproximación al otro sexo, las pautas a seguir con nuestro grupo de pares, lo que se puede y lo que no se puede hacer en ese recorte entre sagrado y pagano llamado "el baile".

Todo esto tiene historia. Ésta vive en la memoria de los que bailan y de los que *han bailado*, pero también en las crónicas periodísticas, en los balances anuales de los clubes, en las listas de éxitos discográficos, en las biografías de músicos y cantantes, en cientos de películas y novelas con escenas "de baile", en los modestos pero esenciales álbumes familiares. Sabemos que el baile es la práctica, pero no debemos olvidar que también es el lugar, y ahí surge la civilización material de la noche: salones y viejos cabarets; dancings olvidados o reciclados; galpones convertidos en bailantas; discotecas de ayer y de hoy; parques y jardines alguna vez asaltados por el frenesí del baile.

Supongo que no está de más aclarar que las coordenadas sobre las que se desarrolla este libro no implican desconocer la evolución general de todos aquellos bailes sociales que arribaron a Buenos Aires a lo largo del siglo. Algunos se fueron enseguida, pero otros se quedaron un tiempo —corto o largo, según cada caso— y tuvieron arraigo y vigencia sociales. Es por eso que consideré necesarias ciertas digresiones "contextuales" con respecto a danzas como el fox trot, la rumba, el mambo o twist, entre muchas otras que llegaron a Buenos Aires por la misma época en la que triunfaban en otras capitales del mundo. Si bien el fenómeno del tango, con su originalidad y sólido entronque cultural, atraviesa todo el libro, preferí hablar del baile *en* la Argentina, y no *de* la Argentina. El chauvinismo, amén de ridículo, nunca ha sido un buen consejero del historiador.

En el amanecer del siglo que ahora termina, la modernización urbana creó un circuito de la diversión y el sexo; su *público* fueron aquellos cientos de miles de inmigrantes y criollos urbanizados. Si antes el baile con orquesta especialmente contratada era un lujo para minorías, ya en la segunda década del siglo, con el boom de los bailes públicos, la danza se democratizó. A partir de entonces, las calles céntricas se iluminaron, mientras los refugios para los noctámbulos se oscurecían. La música ganó en volumen y variedad, a la salida de los teatros, en las academias con victroleras, en los "antros nocturnos", en los clubes sociales

y deportivos. La música fue ejecutada en todos sus géneros, pero también fue reproducida por eso que Jacques Perriault llamó "las máquinas de comunicar". De esta manera, la gente se acostumbró a la experiencia corporal de la música, a bailar más seguido con sonidos más variados, de acuerdo con un cronograma de encuentros, una rutina de la diversión cada vez más popular y masiva. Hombres y mujeres llenaron salones serios y dudosos, y el baile "cerrado" y selecto de otros tiempos quedó en minoría. La alternativa que los viejos manuales de buenas costumbres señalaban entre bailes "sociales" y bailes "públicos" se fue resolviendo a favor de los segundos.

No se trata de descubrir aquí, con petulancia positivista, una línea recta de la evolución danzante en la Argentina moderna, del tango en su etapa de música prohibida, cuando el vals tenía plena vigencia, a la fiesta electrónica, con la disolución total de la pareja abrazada. En cambio, se impone hablar del baile en plural, del baile fragmentado en varias líneas paralelas que a veces se tocan y otras se repelen. ¿Cómo se explica sino que a pocas cuadras de un encuentro con música dance jóvenes y viejos de 1999 se desplacen al ritmo del tango por los pisos de madera de las resucitadas milongas?

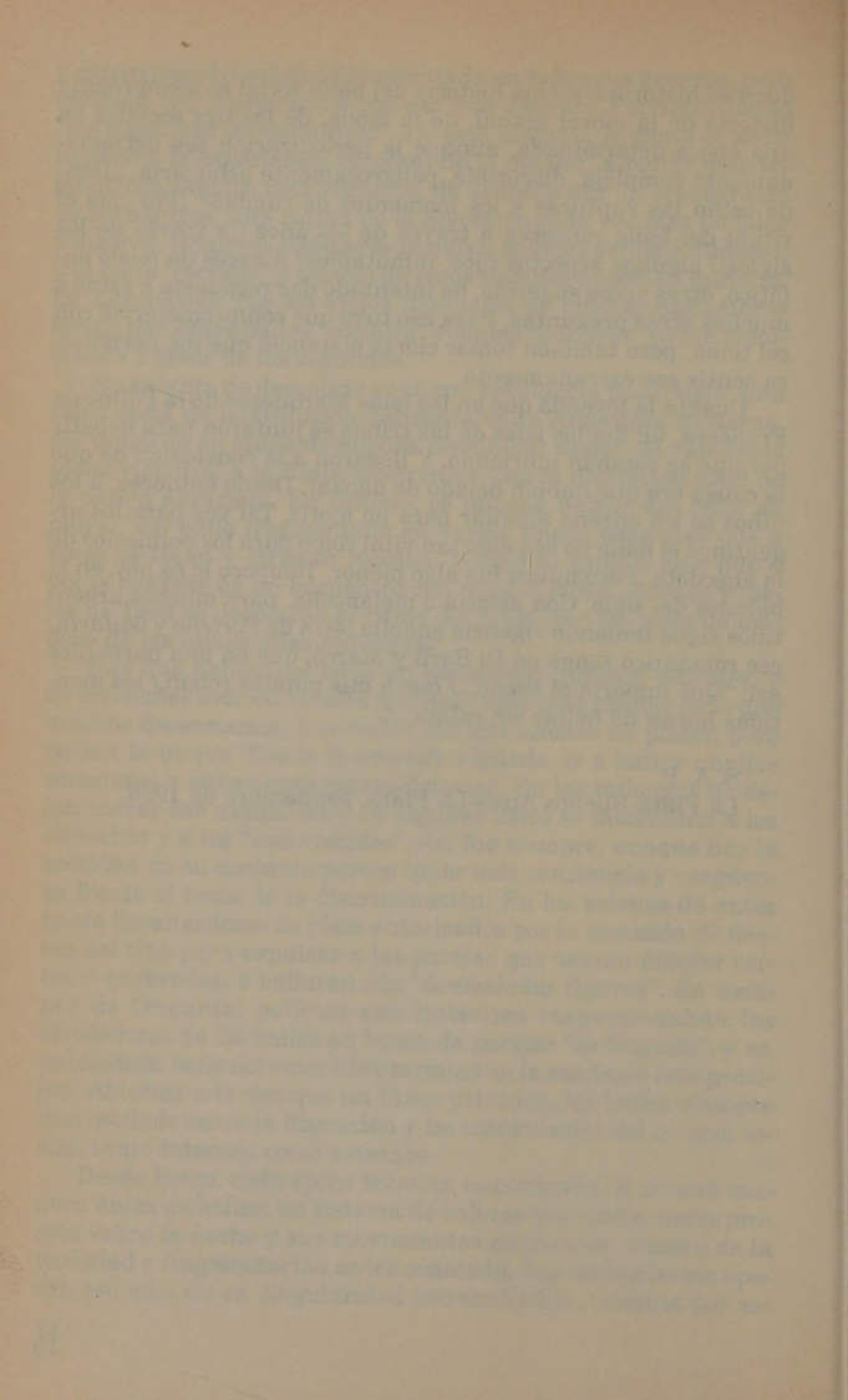
Hay que hablar del baile en escenarios también plurales, y de divisiones socioculturales muchas veces más rígidas de lo que muchos desearíamos. Los bailes son situaciones de placer, pero no son la utopía. Desde la entrada vigilada, ir a bailar implica someterse a situaciones contradictorias. En las milongas no dejan entrar con zapatillas y en algunas disco se discrimina a los morochos y a los "mal vestidos". Así fue siempre, aunque hoy la sociedad en su conjunto parece tener más conciencia y vergüenza frente al tema de la discriminación. En los salones de antes había fiscalizadores de pista autorizados por la comisión de fiestas del club para expulsar a las parejas que osaran dibujar cortes y quebradas, o bailaran con "demasiadas figuras". En tiempos de Onganía, policías con linternas inspeccionaban los alrededores de los bailes en busca de parejas "in fraganti", y un publicitado baile del amor libre terminó en la seccional más próxima. Abiertos a la vez que un tanto privados, los bailes siempre han oscilado entre la liberación y los mecanismos del control social, tanto internos como externos.

Desde luego, cada época termina imponiendo, si no una manera única de bailar, un sistema de valores que ejerce cierta presión sobre la noche y sus movimientos corporales. Dentro de la variedad y fragmentación antes señalada, hay un horizonte epocal, eso que, en su singularidad intransferible, termina por se-

ducir al historiador. Una historia del baile social es siempre una historia de la moral sexual, de la moda, de los tics sociales en una época determinada, aunque la periodización sea extremadamente compleja, discutible, peligrosamente arbitraria. ¿Dónde están las rupturas y los momentos de cambio? ¿Por qué el ritual del baile conserva a través de los años (¡a través de los siglos!) algunos aspectos fijos, inmutables? A veces de modo enfático, otras veces sugerido, he intentado dar respuesta a estas y muchas otras preguntas. Para eso tuve que comprometerme con cel tema, pero también tomar cierta distancia que me permitiera sentir ese extrañamiento

Cuenta la leyenda que en las islas Marquesas de la Polinesia Francesa, un día los jefes de las tribus se juntaron para debatir por qué se estaban muriendo. Y llegaron a la conclusión de que la causa era que habían dejado de danzar. Desde entonces, a los niños se les enseña a bailar para no morir. Tal vez para los argentinos el baile no sea algo tan vital como para los polinesios de la anécdota. Pero nunca fue algo menor. Tampoco lo es hoy, en el balance del siglo. Con alegría o melancolía, para muchos argentinos sigue teniendo vigencia aquella letra de *Porteño y bailarín*, ese romántico tango de Di Sarli y Marcó, que en una parte dice así: "Qué importa el sueño.../ que a mis pupilas roban,/ las mentidas horas/ de bailar sin calma..."

S. A. P.
La Plata-Buenos Aires-La Plata, septiembre de 1999.



# Agradecimientos

El número de personas con las que alguna vez conversé sobre el tema del baile es tan vasto como impreciso, pero en estos últimos años, ya pensando en un futuro libro, las charlas se hicieron más sistemáticas y ordenadas. En casetes y papelitos fui guardando cientos de anécdotas y datos sobre esa cosa tan fugaz e inmediata llamada baile. Desde luego, en este tipo de entrevista lo más interesante suele estar al margen del cuestionario un tanto rígido con el que el investigador va en busca de las verdades de su “informante”. Con esto quiero decir que al fragor de las charlas fueron surgiendo temas y subtemas que luego “traduje” al registro del libro. Por lo tanto, quiero hacer público mi agradecimiento a los siguientes testigos y/o protagonistas del baile en la Argentina: Angelito, Sandra Achával, Juan y Nina Belsito, Víctor “Cacha” Bruno, Enrique Cadícamo, Carmencita Calderón, Andrea Castelli, Hernán Cattáneo, Juan Carlos Copes, René y Hugo Cóspito, Toto Faralo, Rita Kratsman, María H. Lucero de Ortiz, Félix Luna, Jorge Manganelli, Mingo Martino, Pedro Monteleone, Carlos y Nati Moyano, “Poroto” Oviedo, “Pibe” Palermo, “Pocho” Pizarro, Alejandro Pont Lezica, Gerardo Portalea, Facundo Posadas, Mingo Pugliese, Francisco Santapa, Rafael Sarmiento, Julio Scipioni, Vicente Tambori, Miguel Angel Zotto y Gustavo Zurita.

También estoy en deuda con mis amigos Eduardo D’Argenio, Claudio Cogo, Daniel Gluzmann y Norberto López. Pasitos más pasitos menos, con ellos vengo conversando sobre estos temas

desde hace varios años. Y con mi mujer, Roxana Páez, no sólo hemos hablado del tema muchas veces. Cada dos por tres, ella disimula con alegría mis pisotones en algún baile trasnochado. Debo reconocer que sin su entusiasmo el "trabajo de campo" se me hubiera hecho bastante penoso. Por su parte, el niño Ulises sigue bailando al menor estímulo musical, con sus discos de Charly García o con la fortuita sintonía radial, sin las inhibiciones que solemos tener los adultos. En cierto modo, este libro también le pertenece.

Gabriel Soria (Sólo Tango), el arquitecto José María Peña (Museo Histórico de la ciudad de Buenos Aires), Arturo Castañetto, Héctor Cuestas y Felicitas Luna tuvieron la amabilidad de facilitar oportunamente algunos elementos y datos. Lo mismo debo decir de los empleados y técnicos de las bibliotecas y archivos consultados. Los repositorios más visitados fueron los siguientes: Biblioteca Nacional, Biblioteca del Congreso, Museo Histórico de la ciudad de Buenos Aires, Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata, Biblioteca del Consejo Deliberante, Biblioteca del Teatro Colón, Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Biblioteca de Sadaic y Biblioteca del Centro Lincoln.

Desde el comienzo del trabajo, Bonifacio del Carril, editor reincidente, creyó que una historia del baile en la Argentina podía despertar algún interés en un público lector más numeroso que el que suele integrar las comisiones evaluadoras del CONICET. Yo también lo creo, y ha llegado la hora de demostrarlo.

# PRIMERA PARTE

# CUERPO A CUERPO
# (1900-1929)

diado hace veinte años. Y con mi mujer, Mariana Pérez, me sale frente al asunto del tango muchas veces. Cada día por lino, ella disfrutaba con alegría incontenible cuando a que había trasnochado, debo reconocer que en su entusiasmo al "lenguaje de capricho" si me hubiera hecho bastante peor persona. Por su parte, el niño Ulises sigue bailando al compás de Cugat, los discos de Cugat la Guerra o con la "radio", son sus instituciones que solemos tener los... en cierta medida, este libro también le pertenece.

Gabriel Soria (*Sólo Tango*), el arquitecto José María Peña (Museo Histórico de la ciudad de Buenos Aires), Arturo Cavalotto, Héctor Cuentas y Feliciano Lago tuvieron la amabilidad de facilitar oportunamente algunos elementos y datos. Lo mismo debo decir de los empleados y técnicos de las bibliotecas y archivos consultados. Los repositorios más visitados fueron los siguientes: Biblioteca Nacional, Biblioteca del Congreso, Museo Histórico de la ciudad de Buenos Aires, Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata, Biblioteca del Concejo Deliberante, Biblioteca del Teatro Colón, Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Hemeroteca de Goethe y Biblioteca del Centro Lincoln.

Desde el comienzo del trabajo, Rogelio del Carril, editor ..., creyó que una historia del baile en la Argentina podía despertar algún interés en un público lector más numeroso que el que suele integrar las comisiones evaluadoras del conocimiento. Yo también lo creo, y ha llegado la hora de demostrarlo.

## Capítulo Uno

# El malestar del tango

*Intuye que el destino de esa noche está trazado por el baile. Antes de salir de su casa, levanta con delicadeza el cuello de la camisa, se retuerce el bigote frente al espejo y les pega una última lustrada a los zapatos. Es cierto: los argentinos se obsesionan por los zapatos, tal como le oyó decir hace unos días a un amigo de su padre, un viajero francés que no se quiso perder ni un detalle de las noches porteñas.*

*Ahí está él: un joven desafiante, hijo de un acaudalado estanciero cuyo apellido se repite con monótona insistencia en las páginas de "sociales" de* La Prensa*. Un verdadero* high life*, como dicen algunos no sin cierta ironía. Y lo escriben en castellano aporteñado:* jailaife*. Desde ya, él no es sobrio como su padre, que siempre termina consintiéndolo. Un* jailaife *joven, cajetilla calavera, está dispuesto a desobedecer todo mandato de cordura y recato, toda orden de discreción. El baile es y será siempre el gran corolario de la ronda nocturna. ¿Por qué, si no, esa manía casi folclórica por los zapatos, esa compulsión por tener los pies bien protegidos, base sagrada del buen bailarín que es, siempre, el buen caminador?*

*Febrero aprieta sin piedad, mientras cae la noche en el Buenos Aires de 1901. Pero antes de arrojarse a los brazos de las músicas propias y ajenas del nuevo siglo, decide jugar a ser otro. O quizá a ser él mismo en otro nombre. La noche permite esos trueques. Esa misma tarde, minutos antes de acicalarse, leyó un interesante artículo de un tal Francisco Grandmontagne (¿el ilustre seudónimo de algún porteño meditativo?) sobre "los vivos, los*

*tilingos y los locos lindos". Y allí se encontró él, en esa "trilogía degenerecente" —la categoría está en el artículo— pensada para entender un poco más a la fauna urbana. Él es un Loco Lindo con mayúsculas, qué duda cabe. Así se llamará de ahora en más. Un* jailaife *que se siente, con toda autoridad, un Loco Lindo.*

*Porteño de clase alta, un poco revoltoso, un poco atlético, un poco parásito —aunque esto último prefiere no decírselo ni siquiera a su espejo—, Loco Lindo se siente seguro en sus privilegios, pero a veces esa seguridad lo incomoda. Recuerda a cierto personaje de Eugenio Cambaceres y ha oído hablar del* spleen *del niño bien nacido. También del decadentismo y otros ismos que apenas conoce de refilón, porque son temas de charlas más o menos cultas. El teatro que suele ver, las veces que le toca acompañar a sus hermanas al centro, le habla de las diferencias y los contrastes de una sociedad que vive entre la euforia del crecimiento ilimitado y el temor de saltar por los aires en mil pedazos.*

*Pero ninguna información lo seduce verdaderamente. Prefiere el incesante juego de las figuraciones entre sus amigos noctámbulos: una velada en Armenonville, un paseo por calle Florida a la hora del cierre de los comercios, una charla irrepetible en algún café con derecho de admisión reservado. Loco Lindo es un hombre de experiencias, más que de conocimiento intelectual de las cosas: hay que vivir, que todo se acaba. Tal vez por eso nada se compara con el baile, más aún si a este se va solo, en la mayor de las soledades, la de las ciudades ambiciosas, esas que van creciendo día a día en proyección insólita.*

*Loco Lindo, que la noche pasada hizo estragos en una reunión del patriciado en compañía de sus amigos, quiere emociones fuertes e inconfesables, y esa noche las encontrará. Ya eligió con cuidado el blanco de sus agresiones: será el baile que organiza Napolitanos Unidos. Loco Lindo desprecia a los inmigrantes. Ellos son los otros, los intrusos, los que no pertenecen al país. Le da lo mismo que sean españoles, italianos o turcos. Rechaza sus esperanzas, sus dialectos, sus olores.*

*A propósito de los olores, recuerda lo cargados que estuvieron la semana pasada en las fiestas de Carnaval, esas boticas sociales tan insultantes como atractivas, donde los pobres, qué ingenuos, creen ser iguales a la nobleza y cuesta tanto mantener la dignidad de un bello corso en una ciudad asaltada por las periferias y movilizada al ritmo de los conventillos. Menos mal que el Carnaval dura sólo unos días y después todo vuelve a la normalidad. Y sin embargo, resultan peligrosas esas invasiones de mascaritas y guarangos en las noches de febrero, con las mujeres tan expuestas a roces insultantes, juegos obscenos tan difíciles de contener y supervisar.*

*Ya lo dijo uno de sus amigos: por la moralidad, por la cultura, por la seguridad de la vida y de la propiedad misma, el gobierno está obligado a decretar la supresión del Carnaval. Las romerías, al menos, están acotadas a un espacio, son el gueto de los españoles y de aquellos que los quieran seguir. Allá ellos. Pero el Carnaval es otra cosa, es más grande, es invasor, y sin embargo es también seductor. ¿Cómo se explica ese rechazo y esa atracción, todo en una misma impresión, que le provoca la gran fiesta anual de la ciudad?*

*¿Y si alguna vez la vida de todos los días, el mundo tal cual él lo conoce, fuera así, enemigo y diferente? Loco Lindo siente náusea por toda esa gente, que es mayoría. Se alarma ante la posibilidad de un futuro poblado de patas sucias y alientos desconocidos. Se siente ajeno a esa promesa de país. Cree que los inmigrantes no deben gozar de derechos civiles. Son un mal cálculo de la clase dirigente. Pero siempre la ambigüedad, la revulsión interior: Loco Lindo no puede disimular la excitación que la sola idea de un contacto con esa gente le provoca.*

*Camina lleno de deseo rumbo al baile. Ya lo dijo Grandmontagne: Loco Lindo es el clásico "alborotabailes" que exhibe descaradamente su éxito con las hembras* —hembritas, *decía la nota, entre paternalista y despectiva—, ante una sociedad que no sabe cómo contener las energías sexuales que enturbian los juegos de miradas insinuantes y violencias corporales. Cuando los inmigrantes danzan —¡y lo hacen casi todas las noches!—, Loco Lindo irrumpe con su salud de potro a la arena social para molestar. Esta vez no será la excepción.*

*A eso de las nueve, Loco Lindo llega a la puerta de Napolitanos Unidos. Ya verán como él los desune. Primero debe atropellar a los miembros de la comisión que están resguardando la entrada. Les muestra un papel borroneado que simula ser un pase y sin preámbulos, antes de que los cuidadores reaccionen, se zambulle en el centro mismo del salón. Pasa con éxito el peaje y siente que ingresa en otro mundo.*

*Desde luego, no ve caras conocidas. Por un momento duda de si eligió bien. Esa misma noche hay un banquete con baile incluido en lo de Tornquist. Si quisiera podría entrar. Lo reconocerían inmediatamente, tolerarían sus arrebatos etílicos, tal vez hasta le festejarían algún zafarrancho, aunque más no fuese por respeto a su padre. Pero ya es tarde para un giro que no sea el de los pasos de baile. Además, las fiestas de los de su clase lo aburren soberanamente. Esos recibimientos de la dueña de casa, esa antesala morosa, esas mujeres que se arreglan antes de pasar a los salones...*

*En Napolitanos Unidos la fiesta está en plena efervescencia. Hay parejas y grupos en una pista cuyos límites, en perfecta geometría, rozan las filas de sillas que circundan a los que decidieron bailar. A Loco Lindo le parece reconocer algunos bailes de salón. Por momentos, la masa de gringos insinúa una estrella giratoria; otras veces le parece estar viendo un molinete cuadrado, la típica danza para la familia argentina del nuevo siglo. Pero hay pasos de otros bailes y otros ámbitos. Esto aumenta su desprecio por los inmigrantes que tienen la osadía de querer refundar el país con sus propias costumbres y diversiones. Esos italianos son como los gallegos: no distinguen nada, lo mezclan todo.*

*De pronto, algunas parejas empiezan a bailar algo muy parecido al tango. Loco Lindo oyó decir que a los inmigrantes, sobre todo a los italianos, les gusta el tango y se animan a bailarlo con cierta moderación. ¿Quién no conoce el inmenso salón de Unione e Benevolenza o las menos recomendables fondas de la calle Corrientes, invadidas por los extranjeros?*

*También se dice que ellas bailan mejor que ellos. Que ellas están, por alguna razón no del todo clara, un poco más cerca del tango argentino que ellos. Así parece ser. Claro que a Loco Lindo no le interesan demasiado los detalles técnicos. Al él le gusta bailar, y punto. Nada como el baile para desafiar la uniformidad de los cuerpos, para imponerse con autoridad en un espacio entre público y privado. Es entonces que decide comportarse como un auténtico* gavión, *e invita a bailar a una joven italiana que no debe de tener más de quince años. Ella dice que sí casi sin darse cuenta. Está rodeada de amigas y él la saca de la tribu para exhibirla frente a las narices de los miembros de la Junta.*

*El aire se espesa. Los italianos se acercan belicosos a la flamante pareja de baile y descubren la violencia de la escena. El la toma con firmeza de la cintura y la lleva hacia adelante, atropellándola con los hombros, dominándola como un señor feudal que hace uso del derecho de pernada. Y cuando alguien está a punto de intervenir, Loco Lindo se para en seco, como en un silencio de blanca, y presiona a la chica para que dibuje un ocho frente a su porte desafiante.*

*Sabe que en ese tipo de reunión los cortes están prohibidos. Sabe que esa italiana es virgen, que no está marcada por la noche, que seguramente no sabe hacer un ocho, que sus pares la protegerán de tipos como él. Hasta la misma muerte, si es necesario.*

*Antes de que vuelen los cuchillos de gente que no es cuchillera, La Junta decide intervenir. Loco Lindo se desprende con violencia de su ocasional compañera y se abalanza contra los napolitanos que lo golpean en la cara, en la cabeza, en los hombros.*

*Sale como puede de Napolitanos Unidos, y oye que alguien dice que llamarán a la policía.*

*Transpirado y extrañamente satisfecho, liberado de una parte de su energía, Loco Lindo sonríe para sí, y para quien quiera verlo en ese estado. El ya volverá con su indiada para poner a los napolitanos en su lugar. La guerra no ha terminado. Sigue el malestar de una sociedad que se debate entre la armonía y una catarata de notas disonantes.*

*Loco Lindo corre desbocado al prostíbulo a descargar lo que le queda, aquello que el baile despertó y ya no hay forma civilizada de apagar. Mientras golpea con furia la puerta de la casa de citas, recuerda con orgullo invulnerable el final de la nota de Grandmontagne: "El Loco Lindo seduce con su salud, de donde fluyen todas aquellas energías anarquizantes por su propia plétora, la salud del potro, que es también una forma de belleza..."*

* * *

El siglo XX rioplatense empieza con una música única: ese tango de fama dudosa que ciertos personajes se atreven a dibujar con pies ágiles. Hay distintos escenarios, casi siempre en los márgenes de una urbe *respetable*. Allí están los bodegones de los Corrales Viejos, las casas de comida y los burdeles del Paseo de Julio, la "Calle del Pecado" en el barrio Montserrat y los cafetines de la Boca. En algunas calles suelen trenzarse hombres con hombres en coreografías poco ensayadas, y otro tanto, pero con mujeres, viene sucediendo en los locales de diversión del parque 3 de Febrero.

En las romerías próximas a la Recoleta, entremezclados con la fiesta circense, los compadritos bailan con chicas que algunas damas porteñas mirarán con desprecio. Cuando faltan mujeres, los compadritos no se desaniman: bailan entre ellos frente a un bastonero que dirige e intenta poner un poco de orden. Pero el director no siempre tiene éxito. Donde tampoco es fácil poner orden es en las academias y "casas de baile", tan próximas al mundo de la prostitución. Mientras tanto, en el Patio de las Malevas, un fotógrafo curioso capta una escena de baile menos inquietante de lo que podría suponerse: si hasta se puede ver a una niña de blanco caminando sin problemas entre las parejas.

¿Qué es realmente el tango hacia el 900? ¿ El alboroto de snobs de "corbata blanca y palaciega sonrisa", según afirma la revista *Letras y colores* en 1903? ¿El placer secreto de un puñado de iniciados, verdaderos exploradores de costumbres nuevas? ¿O

acaso se trata de una práctica definitivamente común y cotidiana, que sólo los cronistas pudorosos y mentecatos no se atreven a mencionar con todas las letras? Sin embargo, viendo las cosas desde otro ángulo, no es descabellado afirmar que el tango, antes que nada, es el estigma de ciertas mujeres condenadas a bailar con las multitudes secretas que frecuentan las orillas de la ciudad de los inmigrantes. Algunas se envalentonan y bailan el tango sin mayores conflictos, sin el malestar moral que perturba a ciertos sectores. Pero, cómo negarlo: la música porteña aún genera un fuerte malestar en las conciencias de muchos argentinos.

De día, sin bailes premeditados, las cosas parecen un poco más fáciles. Cuando el organito arrastra sus melodías por las calles, siempre aparece alguien que se anima a dar unos pasitos de tango. Las mujeres salen a la vereda y "le piden" algún tema al organillero. Este las complace y le ordena a la cotorra que haga alguna gracia para que se rían las señoras. Algunas máquinas tienen muñequitos que bailan, como también suelen bailar los "clientes" del organillero. Bernardo González Arrili recuerda un baile de comienzos de siglo, en el primer patio de la imprenta Le Courrier de la Plata, en calle Corrientes y Suipacha. "En aquel patio sin macetas, sin flores, con manchas de tinta y piso de lajas grises, se bailó aquella noche al son de un organillo callejero de los flamantes."

¿Qué música es esa que brota mágicamente de una máquina que esparce sonidos calle por calle, tanto en las horas de trabajo como en las del ocio? El organillero "toca" valses, mazurcas, habaneras, marchas, pasodobles y tangos. A veces también fragmentos de óperas muy conocidas, tarantelas y canzonetas. El efecto es inmediato. Sigue recordando González Arrili: "Venían del patio gritos y risas, junto con el título de la pieza requerida por el concurso. Cada tanto, un hombre se asomaba por el zaguán y daba un peso al organillero, quien continuaba impasible dándole a su rueda".

Mientras tanto, en el teatro Pasatiempo también hay tango —algunos aseguran que desde finales del siglo XIX—, aunque no se lo mencione directamente y aparezca entreverado con otras hierbas. Otro "pasatiempo" destinado a ganar cierta fama mitológica es el recreo ubicado en la isla Maciel. Enrique Cadícamo lo evocará en un poema: "Ahí daba grandes bailes el famoso PBT (Alberto Escaris)/ de Avellaneda, un bravo bailarín de ese tiempo./ Del puente de Almirante Brown salían los botes, /con jóvenes parejas de alegres bailarines,/ como en botica había de todo en esos lotes:/ pungistas y malevos, guapos y malandrines" (*Recreo El Pasatiempo*).

Esta proliferación de lugares de baile no es ostentosa: lo prohibido es invisible a los ojos, si bien llega de vez en cuando a los oídos. En el Buenos Aires del 900 hay un rumor de tango que molesta a las clases altas y desconcierta al resto del país. El rumor irá creciendo. Porque, ecuación maldita de criollos devenidos en compadritos y trabajadoras convertidas en bailarinas de todo uso, el tango parece delatar la existencia de cierto infierno social que la moral burguesa mira con escándalo, y también con cierta curiosidad. El tango es, sin duda, una danza a la medida de las palabras proféticas de Nietzsche: "Bailemos como trovadores, entre santos y prostitutas, entre Dios y el mundo". Y es la metáfora inquietante de una sociedad de exclusiones y desbordes.

El plan del 80 naufraga: la presión de los inmigrantes y la tipología "degenerescente" de la que hablan los analistas sociales se corporiza en la vida de hacinamiento de los conventillos y en la violencia nocturna, así como en las huelgas que de día suelen frenar el curso de las calles y las rutinas de un trabajo explotador. Como dice el atento Ventura Lynch a propósito de la milonga que preludia al tango en ciertos casinos de baja estofa, cada nueva etapa de la civilización genera bailes propios. Dime qué bailas y te diré a qué fase de la civilización perteneces.

Danza antes que nada, el tango irrumpe como revulsivo. Las figuras que trazan los bailarines connotan la realidad sexual de una ciudad que ha crecido al fragor de una inmigración mayoritariamente masculina. En un país de unos 4 millones de habitantes y con poco menos de la mitad concentrados en las zonas urbanas, la capital representa al país en vías de modernización. Allí, con el caudal inmigratorio, los hombres son mayoría. ¿Un 60 o un 70 por ciento de varones inquietos, tal como arriesgan algunas estadísticas? Es posible, pero de noche parecen muchos más.

Es cierto que el tango es el baile de los criollos que resisten la invasión, pero pronto los europeos pobres, y sobre todo sus hijos, lo adoptarán sin mayores culpas. De los compadres a los compadritos, en una parábola que va del gaucho al hombre de ciudad, y de los compadritos a las nuevas formas imitativas, casi paródicas, siempre exageradas, que exhibe el nuevo país: el baile pone en *movimiento*, como en una colorida representación didáctica, las nuevas aleaciones culturales.

A diferencia de las danzas de pareja apenas enlazadas, la música del Buenos Aires de Loco Lindo supone el agarre de los

cuerpos, que hacen alarde de sensualismo, en desplazamientos pautados pero con cierto margen para la improvisación. Un hombre y una mujer, solos y unidos, en movimientos integrados y disociados a la vez, se mueven apretados, concentrados. Forman un núcleo en el que no se habla para no distraerse; los cuerpos se cierran a cualquier interferencia del mundo circundante.

Como sostiene Inés Cuello, el tango de comienzos de siglo es una danza dificultosa, que demanda cuerpo *flexible* y piernas *prodigiosas*. Quien la baila es un inventor de figuras, de movimientos no conocidos. El que habla, pierde. Para el tango se necesita concentración, "para no perder el compás". Los observadores lo calificarán con una amplia gama de vocablos: quebradón, compadrón, dislocador, onduloso, mimoso, voluptoso, de vaivén marcadísimo, baile triste y cadencioso.

Ya se empiezan a definir los pasos del desafío, y el tango toma distancia de la ya vieja habanera, a la vez que convive en simpatías con la madre milonga. Quebrada, taconeo, balanceo, paradas, arrastrada, ascensor, tijeras, molinete, rueca, bicicleta, sentada, corrida del bolsero... ¿Cuánto puede reconstruir un historiador sin el auxilio del filme, sin testimonios directos, con fotografías esporádicas y relatos literarios o crónicas periodísticas más atentas al malestar social que a los detalles coreográficos? No mucho, es cierto, aunque está esa cantera riquísima llamada tradición oral. De boca en boca, de generación en generación, la genealogía del antiguo tango danza se conserva y se enseña, al menos hasta comienzos de los años 30.

Sabemos, antes que nada, que todos los pasos tienen algún antecedente en la vida cotidiana. La "corrida del bolsero", por ejemplo, nace de un movimiento característico que hacen los trabajadores del puerto antes de que exista el puerto. Cuando los bolseros llegan a tierra desde el barco, por un tablón que se mueve al ritmo de pisadas veloces y violentas, liberan sus hombros de un peso terrible, listos para volver a empezar, para volver a cargar una y otra vez lo que les manden. Esa figura, por algún pasaje secreto, llegará al baile: un hombre que camina haciendo equilibrio sobre una madera y pega un golpecito de hombros al final de la recta. Una manera de pararse y de caminar por la cornisa, por un borde imaginario que alguna vez fue real.

Lo mismo sucede con el llamado "paso bicicleta": el varón mueve el pie de la dama como si este fuese un pedal, celebrando con ingeniosa coreografía la existencia de un medio de transporte que, según Angel Villoldo, "corre más que el tren". En los viejos tiempos se mantenía la simetría, pero luego el movimiento se hace con un solo pie, y con cierta moderación. También el tren,

precoz signo de la modernización, tiene su versión coreográfica en el "paso del trencito", una corrida del hombre y la mujer en línea recta y de costado, con pisadas cortas y veloces. Algunos aseguran que el actor y bailarín Elías Alippi se hizo famoso con esa figura.

Pero la actividad más próxima al baile pareciera ser el enfrentamiento entre dos cuchilleros. Con perspicacia, Julio Mafud ha señalado y desarrollado esta analogía —no demostrable, lógicamente— en su precoz sociología del tango: "Los contrincantes de un duelo criollo son bailarines. En la pista firme debajo de los pies contonean sus movimientos y sus pasos. Ante todo se vistean, registrando los ángulos sin custodia. Cada uno tiene una mano anticipada que mueve el cuchillo, y la otra, casi siempre como enyesada por el poncho o la chalina. El coraje guía los pasos hacia adelante, con precaución. La sorpresa los repliega o los ladea. Los cuerpos acompañando el visteo se agachan o se cuerpean. Pero casi nunca se tuercen. La rapidez de la entrada los tira hacia adelante, como tironeados. El estilo coreográfico no permite que ningún movimiento descomponga la unidad total. El estilo es similar a la coreografía del tango".

Más allá de los recuerdos y las interpretaciones, el único material que queda de aquellos bailes es la música, en las partituras y en las viejas grabaciones de los archivos y las colecciones privadas. Quedan esos ritmos saltarines y picaditos, en un dos por cuatro que invita al baile canyengue, más bien quebrado y vivaz, de pasos cortitos y doblados. Son ritmos muy argentinos, sin duda, pero que tienen algún parecido con la maxixe brasileña, y quizá también con las versiones sudamericanas de otras danzas europeas más o menos populares. Todo es cuestión de ejecución. Una mazurca o un chotis se pueden "tanguear", todo se puede "tanguear". Hasta el vals, con su identidad tan sólida, se puede transformar en el "vals cruzado": tres tiempos convertidos, por arte y magia de los cuerpos arrabaleros, en dos tiempos. En fin, está naciendo una manera rioplatense de tocar un repertorio de baile bastante heterogéneo.

Hacia 1903, una nota de *Caras y Caretas* advierte retrospectivamente la mutación: "Las habaneras acompasadas y somnolientas conquistaron fácilmente al perezoso compadrito, que ya se deleitaba con el lúbrico zarandeo de la milonga, y este y aquellas, fundiéndose engendraron el tango plebeyo, cuyos pininos ensayan hoy en la vereda de los conventillos al son del pianito callejero y como remedo de otros tiempos, algunas parejas desmedradas de vagos aburridos".

¿Remedo de otros tiempos? El adjetivado tango del nuevo si-

glo parece haber nacido como elegía de uno anterior, en un proceso de constante sustitución de formas y estilos. Esos compadritos aburridos —ellos también tiene su *spleen*— suelen ensayar el "el bailetín de vereda" con otros compadritos: paradas y corridas simétricas en calles de tierra. Lo hacen como posando ante la cámara de un periodismo de ambición etnográfica. Al fin y al cabo, son la memoria deformada de un ilustre predecesor. "En el baile, pan con pan, comida de zonzos", reza un viejo dicho español que se adecua perfectamente a esa imagen del tango masculinizado por imperio de las circunstancias.

Aún no ha nacido del todo, y ya se habla de la decadencia del tango. "La memoria del tango", según anota un tal Sargento Pita en la popular *Caras y Caretas,* "se ha salvado debido a los Podestá que la conservan, pero la silueta del compadre pendenciero que lo bailaba se perdió para siempre, y apenas evocan sus contornos que se esfuman, los pocos sobrevivientes de algún drama sangriento de aquel tiempo." Siempre un pasado mejor, más auténtico, y original, perdido en recuerdos brumosos que sólo conservan ciertos privilegiados de la memoria. Los compadritos como herederos deficientes de los viejos compadres son la imagen social del cambio de siglo.

Es claro que la nostalgia decimonónica no frenará el avance y la consolidación del baile orillero —canyengue, según lo llamarán mucho más tarde los memoriosos—, que va envolviendo el centro y deglutiendo el pasado. Con el siglo XX, la habanera portuaria, tan celebrada hacia 1880, pasa a ser una estampa anacrónica. Del candombe sólo se habla en las murgas con caras tiznadas. El gato y el pericón no se animan a salir del campo, las cifras y cielitos abandonan los cafés porteños y la cueca será siempre montañosa: esas músicas están bendencidas por los intelectuales nacionalistas, por haber defendido con tenacidad "la gracia y el donaire que les legara la hidalga cuna originaria".

Pero en la ciudad portuaria y su zona de influencia, sometidas al maremágnun de la inmigración, aquella es una lucha perdida. Se impondrá el tango contra toda expectativa de lucha purificadora y redentora. En el período que los musicólogos llaman "de adaptación" (1905-1910), "el afianzamiento del tango produjo la paulatina desaparición de la mayoría de las especies bailables, salvo el vals", según afirma Inés Cuello.

La culpa de todo, piensan algunos con mentalidad histórica, la tiene el vals, que ha sido el gran revolucionario de las costumbres del siglo XIX, con ese triunfo de la pareja autónoma girando

y girando en tres tiempos alrededor de una sociedad censora. Con el vals, según afirma el historiador francés Remi Hess, "ya no se está uno al lado del otro. Ya no se está frente a frente. Se está uno en los brazos del otro..."

No hay duda de que aquella fue una gran transformación, una transformación radical. "Baile de dos personas que dan vuelta": una definición remota, tal vez de los tiempos de Enrique IV, cuando el vals, pariente de la contradanza, todavía era "la volta" o "vuelta" provenzal apenas modificada por temporadas en Austria, Alemania y Francia. La evolución no se hizo esperar, y el vals no se detuvo ante nada. Envolviendo a las parejas en una sensación de vértigo, destronó al aristocrático minué y su amiga la gavota, las danzas del *ancien régime*, y llevó su aire entre burgués y plebeyo por el continente que quiso conquistar Napoleón, para cruzar enseguida el océano.

Finalmente, después de muchas travesías y algunas mutaciones, su destino fue el de la revolución francesa. Pero, al igual que la revolución política, la del vals tuvo su Termidor, aburguesándose definitivamente. En el Congreso de Viena de 1815, el vals fue el gran esparcimiento de los estadistas europeos. Ya en la Viena de los Strauss fue aceptado por la Iglesia Católica, su antigua enemiga, y se hizo célebre en las grandes fiestas de los poderosos, si bien nunca perdió del todo el efecto amenazador del varón tomando a la dama por la cintura, mientras ella posaba su mano en el hombro del compañero. Ocho compases para un lado, ocho para el otro: ese vaivén hipnotizó a las damas y los caballeros de más de un continente.

En la Argentina del 900, el vals, que entró en el país hacia 1805, es una de las danzas predilectas de la burguesía rioplatense. Se lo baila en las fiestas del Club del Progreso y el Jockey Club, así como en las asociaciones de las colectividades. Pero ha conquistado prestigio social no sin sostener una larga y sorda lucha contra el puritanismo. El historiador uruguayo José Pedro Barrán cita un interesante documento de 1871: "el satánico wals (sic) es un viaje rapidísimo alrededor de infinitos peligros, para el pudor y para la honestidad", según afirma un periódico católico montevideano. Pero aquello era el siglo XIX. Ya para el siglo XX este tipo de condena es sin duda una excentricidad.

En las provincias, el vals se "aclimata" a otras músicas. Van proliferando distintos valses, según la región. Mientras bailes como la cuadrilla o el lancero languidecen hacia fines del siglo XIX, el vals, con su desafiante cuerpo a cuerpo, con su demanda de espacio para el dominio de la pareja, seguirá teniendo sus espacios, y su "razón de ser" fundamental: rituales paganos como

la fiesta "de 15", la fiesta de "presentación" de la niña en sociedad o la eterna fiesta de casamiento son impensables sin el momento valseado.

Además, habrá un vals criollo compuesto e interpretado por músicos de Buenos Aires y de las provincias. Los milongueros más exigentes sabrán bailar ese vals, adaptando los pasos de la música porteña al ritmo ternario. Con los años, compositores de tango como Héctor Stamponi, Francisco Canaro, Enrique Santos Discépolo, Rosita Melo y Osmar Maderna, entre muchos otros, probarán la variante del vals acriollado y tanguero, romántico y bailable, aunque principalmente lírico y de efecto kitsch.

Y también habrá un vals boston, versión norteamericana un poco más lenta y majestuosa que la europea. El vals boston terminará imponiéndose sobre todas las demás, al menos en los bailes de salón de las primeras décadas del siglo.

Si bien no es muy difícil de bailar, el vals tiene sus secretos, y los buenos bailarines los conocen: pasos "de a tres", a razón de un tiempo por paso; vueltas —imposible bailar un vals sin dar vueltas— en seis pasos a derecha y a izquierda; el paso "hesitación", que consiste en ejecutar dos movimientos ajustados a los tres de la música... En fin, el vals es elegante, llamativo y expansivo: requiere de mucho espacio para ser bailado con cierta técnica, aunque nadie se amilana ante su desafío. Sin ser gimnástico como otros bailes populares, requiere buenas piernas, con articulaciones en buen estado, zapatos ligeros y pisos bien encerados. Para los mayores, bailar el vals es toda una prueba de lozanía. Metáfora de vigor y largo aliento, la siempre oportuna música de la familia Strauss sirve para medir el paso del tiempo vital.

Unos pocos años antes del tango, en las zonas rurales del litoral argentino, proliferan bailes del tiempo del vals. La polca y la mazurca, nacidas en Polonia y en Rusia respectivamente y trasladadas a Sudamérica al promediar el siglo XIX como danzas de salón, se convertirán en bailes de fuerte arraigo rural. Lo practicarán tanto los criollos como los inmigrantes alemanes, suizos, ucranianos y de otras colectividades afincadas en las provincias de Santa Fe y Entre Ríos. También gozarán de cierta popularidad en Buenos Aires y, en lo que respecta a la polca, Corrientes y Misiones desarrollarán variantes propias.

Es así como la polca y la mazurca serán el germen de otras danzas. Asentada en casi todo el litoral argentino, la antigua polca binaria —que debutó en París hacia 1840, mucho antes de

su destino sudamericano— variará hasta convertirse en el popular chamamé, aunque esto será tema de largas discusiones entre musicólogos y estudiosos del folclore. Algunos autores suponen, con serias argumentaciones, que el cuerpo a cuerpo del chamamé, posición única entre las danzas criollas, tiene influencias del tango milonguero y "habanerado" que se baila en la campaña correntina después del 80. Algo similar habría sucedido con la chamarrita, de origen lusitano. Recientemente, Rubén Pérez Bugallo ha afirmado que el origen del chamamé hay que buscarlo por el lado del fandango. Tendría entonces una raíz colonial, y no inmigratoria, como asegura la tesis "polquista".

Sea cual fuere la fuente del chamamé, es indudable que allí está Eros y, se escandalizan algunos observadores, "la lascivia propia del vulgo". El chamamé se baila mejilla contra mejilla, con un balanceo incitante, muy marcado. A veces, el varón inclina el ala del sombrero sobre el rostro de la mujer, definiendo con toda claridad el sentido sensual de lo que se baila. Otras veces, ese clima de intimidad es roto por algún enfrentamiento a puro cuchillo, casi siempre precedido por el grito "sapukay".

Con el acompañamiento de acordeonistas "gringos" y criollos, en grandes patios de tierra —sólo los músicos, en un escenario formado por cajones de cerveza, están protegidos por un modesto techo de madera—, el chamamé tiene una vida paralela a la del tango. Muchos años más tarde, llegará a Buenos Aires acompañando a los migrantes internos de las décadas del 30 y del 40. Y hará furor, sin que se deje de bailar en sus ambientes "naturales": los ranchos perdidos en el interior de Corrientes, apenas señalizados por precarios faroles. Allí llegan paisanos y "chinas" o "mozas" de muchas leguas a la redonda. Gente que espera ansiosamente la ocasión del baile.

La excusa para armar un buen baile "de campo" (o bailanta, como se dice en Corrientes) nunca falta: la fiesta de un santo, algún aniversario patriótico, el ritual de la yerra y la doma. En su almanaque de Alpargatas de marzo de 1941, Molina Campos dibujará *Va cayendo gente al baile*: una orquesta de pueblo, con gaitero incluido, anima un baile rural. Los gauchos danzan un chamamé, o tal vez una polca, quién sabe.

Es claro que no toda polca termina en chamamé. Paralelamente al proceso de adaptación de una forma a otra, la polca subsistirá en muchos bailes porteños y de otros puntos del país. Desde mediados del siglo XIX la polca es uno de los bailes "de salón" más y mejor aceptados, tanto en Corrientes como en Buenos Aires. A propósito de su derrotero correntino, apunta Pérez Bugallo: "El furor polkero afectó a todos los ambientes, a todos

los estratos sociales y a todas las demás especies bailables contemporáneas a la polka. Así surgieron híbridos como la polka-mazurka (...) y la polka-habanera. Los lanceros admitieron un tramo polkeado y lo mismo ocurrió con el gato. La mención de la polka se hizo habitual en las conversaciones cotidianas y hasta ingresó profusamente al refranero popular. Nada extraño resulta entonces que haya prestado su nombre a la danza más popular de las que se le habían anticipado: el fandango, en especial el fandango valseado, que refuerza gracias a la polka la atrayente particularidad de la pareja enlazada —que había adquirido del vals— y que pasa a ser rebautizado polka paraguaya...”

Hay, por lo pronto, una polca más o menos aporteñada que anima los bailes urbanos desde un tiempo antes de la aparición del tango. Hugo Lamas y Enrique Binda han rastreado su presencia a lo largo de la década de 1870. Los investigadores citan un texto periodístico de aquellos años que da cuenta de la existencia de un “procaz” baile “agarrado” que, desde luego, no es el tango: “No soy enemigo del baile, es decir, del baile decoroso, porque hay muchas clases de bailes. No quiero referirme a las polkas íntimas que hoy se bailan, ni a las habaneras de desmayo, bailes en que las parejas se confunden o se identifican, ellas apoyando la cabeza en el hombro de su pareja, él rozando su cara con la de ella. Y el brazo del bailarín, rodeando completamente la cintura de la cándida niña, estrechándola contra su pecho, ¿donde me lo dejan ustedes?(...) Con tales costumbres, con tales libertades, ¿qué derecho le queda al marido?”.

A comienzos del siglo XX, la polca es bastante común en los bailes populares, cuando aún el tango transita por su etapa de adaptación. Y más tarde, la danza europea convivirá con la porteña, resistiendo a morir. Atilio Nardelli recordará que, en los bailongos de la Boca, “la nota más risueña llegaba con la polca criolla, ya sea la titulada *Para ti* (polca de la silla) de Juan Maglio (“Pacho”) o también la *Polka de la escoba* de Adolfo Pérez Pocholo”. Esta última se toca hacia el final del baile. Todos bailan con sus compañeras, excepto aquel varón al que le toca bailar con... una escoba. El baile-juego se asemeja a la ronda de las sillas: todos giran alrededor de un conjunto de sillas, y se abalanzan sobre ellas cuando cesa la música. Son variantes juguetonas de los bailes. Más alegre y desenfadada que el tango, la polca se presta gustosa a esos juegos, e incluso los propicia. Años más tarde, la orquesta de Canaro se acostumbrará a cerrar los bailes con *La refalosa*. Una polca, desde luego.

* * *

La mazurca, por su parte, tampoco se queda quieta. "En el ámbito rural", escribe Fernando Assunçao, "la marzurca se apericonó y tomó personería y ciudadanía características, y los deseos pintoresquistas de cierto nativismo comercial la bautizaron 'ranchera', cuando sus días entre 1920 y 1930 ya estaban contados."

Ya a comienzos de los 30, Francisco Comas apuntaba en su manual de baile: "Cúmplenos declarar que la ranchera no es un baile nuestro, como lo es el tango. Lo único que podemos decir que es nuestro es el nombre. La música y el baile son polacos. La mazurca, que es la música de la que ahora hemos dado en llamar ranchera, es un baile ya muy antiguo que tuvo su origen en Polonia. El baile en sí no ha variado fundamentalmente, salvo muy pequeños detalles, es el mismo que se bailaba hace 15 o 20 años bajo el nombre de mazurca" . Y luego el profesor hace una acotación técnica que, en cierto modo, explica el éxito de la ranchera en el ámbito rural, su pertinaz supervivencia más allá de la irrefrenable urbanización de los bailes: "Conocida es la tendencia de los campesinos de dar más acogida a los bailes taconeados, como el gato y algunos otros. La música de la mazurca, con su compás ternario, se presta admirablemente a los movimientos de esta clase. He aquí que alguien, a fin de darle un carácter propio de su ambiente, se le ocurriera bautizar la mazurca con el nombre de ranchera. Y dicho baile, con su flamante nombre, tuvo la virtud de interesar al público de Buenos Aires, siempre ávido de novedades".

En efecto, la ranchera tendrá un sostenido éxito en los repertorios tangueros. Entre la nostalgia rural y la alegría del baile, la ranchera matizará los grandes bailables de las próximas décadas. Y encontrará sus buenos intérpretes. Quién más quién menos, de Rosita Quiroga a Tita Merello y de Ignacio Corsini a Agustín Magaldi, las voces del tango buscarán en el aire despreocupado de la ranchera un recreo, entre tantos dramas tangueros. Gardel grabará lo suyo: *La tranquera*, *Mañanita de campo*, *Hasta que ardan los candiles*, todas rancheras. Y Canaro dejará su testimonio de la crisis del 30 con una popularísima ranchera: *Donde hay un mango*.

Competidores del vals criollo, su primo cercano, la polca y la mazurca muestran en el chamamé y en la ranchera su aspecto juguetón y enérgico, con sus trotes y corridas extravertidas. Hay una figura lateral que los delata enseguida: pasos cortos y veloces que terminan bruscamente en un giro, para empezar de nuevo, en sentido contrario. Se trata de bailes más bien sencillos, y eso explica en parte su éxito. Ausente la síncopa y sobre un pie

ternario muy marcado —sobre todo el tercer tiempo— el chamamé y más aún la ranchera son lenguajes coporales comunes entre el hombre de campo y el de ciudad.

A estos bailes se los ve y escucha a comienzos de siglo en diversos escenarios de la vida rural y, según Assunçao, llegan a tocarse con la milonga en los grandes bailongos mesopotámicos. Pero también se practican en las ciudades. Buenos Aires no está fuera de su radio de acción. La inclusión de la ranchera en el texto ya citado de Comas —muy consultado por el público bailarín porteño— indica que los bailes de compás ternario tienen alguna repercusión en la ciudad del tango.

Desde luego, por su situación geográfica privilegiada y su insólita riqueza musical, el tango supera en repercusión social a todas las demás especies. No hay polca ni mazurca que puedan con él (se dirá, incluso, que el tango termina ahogando a la polca y la mazurca, pero esto no es exactamente así). La provocación del tango no tiene par. Hace evidente en la gramática corporal lo que otras danzas han bosquejado con algún desenfado alegre y festivo, reverso pasajero de un rígido código de comportamiento para mujeres y hombres.

Quebrado o liso, como se lo empieza a bailar en el período "de adaptación", el tango nunca se desentiende del alarmante contacto entre el cuerpo de un hombre y el de una mujer. Ese es su gran *tema*. Es cierto que en las habaneras de mediados del siglo pasado ya había un decidido agarre entre entre él y ella, pero aquel baile, como el de la posterior milonga "habanerada" y las danzas antes comentadas, los cuerpos rara vez se tocaban con tanta seguridad como en el tango. Aun la versión más lavada y *decente* del baile rioplatense remite, como una obsesión erótica, a un origen de franqueza corporal, de brutalidad que el arte de los bailarines ha sublimado, a su manera.

Si en el chamamé o la ranchera cierta violencia de los cuerpos es inseparable de los ambientes festivos y alegres, en el tango el baile es siempre ceremonial y serio. Los ensambles de la Guardia Vieja tocan una música jovial, pero el baile que de ella se desprende posee cierta gravedad, entre la vida y la muerte. "No es cuestión de compadrear al bailar", escribirá años después Juan Carlos Lamadrid. "El secreto reside en la envoltura de silencio que nos vuelve taciturnos, casi rencorosos." Definición que también le compete al tango compadrón de los comienzos.

Por un lado, en las residencias de las clases altas, los niños persiguen a los criados con preguntas indiscretas: quieren saber

algo sobre el gran secreto de la era victoriana. ¿Qué hacen los mayores varones cuando se ausentan de noche, solos o con amigos, sin que nadie pregunte nada a nadie? Así se van instruyendo con una educación sexual un tanto extravagante, reverso de una falsa inocencia. Por otra parte, en conversaciones furtivas, en los relatos culposos de aquel hermano mayor que bailó tangos la noche anterior, se van decantando imágenes de un sexo revulsivo, que está ahí nomás, en los extramuros del mundo burgués. Por lo demás, el hermano mayor no siempre es muy mayor que digamos. Enrique Puccia repara en un informe del comisario Francisco Romay: "De una sola de esas casas fueron sacadas por la policía en una noche, catorce menores de familia decente, la mayor parte en deplorable estado de embriaguez". Por culpa de los *jailifes*, la policía no descansa.

Las chicas se dan cuenta de que baile y sexo son términos correspondientes. Más aún: tango y sexo, el binomio desalmado que amenaza con quebrar la armonía familiar, es la novedad que, no sin contradicciones, es escamoteada en los ambientes burgueses. Como señalará José Sebastián Tallón, "una vieja familia de clase media se dividió, desde mucho antes de 1910, en tolerantes y prohibicionistas".

Quien mira bailar tangos a comienzos de siglo queda perturbado. He ahí, ante la vista de la gente, una pareja que avanza medio de costado. El varón abraza a la mujer protegiéndola, pero también con gestos picarescos, con cierta insolencia. Así como hay contacto en la parte superior del cuerpo, las piernas se rehúyen, se evitan, para finalmente tocarse en un roce escandaloso. La pareja dibuja en redondo un taconeo veloz, hasta que llega el momento más difícil: el del corte. El varón hace una parada y mantiene el equilibrio con las piernas medio flexionadas (es un campeón en el juego de rodillas). El siguiente movimiento es muy comprometedor: el hombre empuja el cuerpo de la mujer sobre el suyo, frotando con sus genitales a su compañera. En otro momento de la pieza, el compadrito le quiebra el camino a la mujer. No la deja pasar, la retiene, juega con su voluntad, le marca una cosa pero hace otra. Y siempre deslumbra a los que miran, pavoneándose alrededor de la compañera, que se las ingenia para que su larga pollera no barra todo el salón.

Cuando se lo ve bailado por hombres con botas y chambergo, compadritos que parecen paisanos recién llegados a la ciudad, el tango despierta cierta curiosidad: esa manera que tienen los varones de trabar los cuerpos, acelerándolos y retardándolos,

dejándolos caer por inercia para contenerlos luego todo el tiempo que lo consideren conveniente. Aquellos bailarines provienen de diversas profesiones, aunque casi todos pertenecen a un mismo universo social: matarifes y changadores, carreros y mayorales, vendedores callejeros y empleados del tranway. Son ellos los que, a la hora de divertirse, definen un *estilo* en las coordenadas del baile.

¿Es el tango realmente popular en el país de las primeras salas cinematográficas y los teatros llenos de gente? Tal vez no lo sea en el sentido mediático que le podrían otorgar diarios y revistas de gran tirada. La radio no existe aún, y los discos y las máquinas que reproducen aquellos tanguitos todavía son objetos caros. Las orquestas —apenas tres o cuatro músicos intuitivos, la mayoría de las veces— tocan en los lugares específicos. De escaso volumen sonoro, el organito es como un altavoz limitado: crea una "atmósfera" de tango a su alrededor, pero no es un auténtico medio de comunicación.

No obstante estas limitaciones "técnicas", el tango, que es texto y contexto de varias piezas de teatro y ya se edita en partituras cada vez más numerosas, se va filtrando de a poco, venciendo cordones sanitarios levantados por la burguesía y la imitativa clase media. Cuando se lo detecta, se lo expulsa. Pero es como un virus difícil de frenar. En 1907, a propósito de las costumbres de la juventud, Máximo Torres (Carlos Maeso) escribe en sus "Crónicas del medio pelo": "Para el baile se exige compostura. El lema es: amor y derechura; el que se permite el lujo de torcerse, insinuando una *quebradita* artística, recibe inmediatamente la invitación galante de pasar a secretear donde le notifican una excomunión mayor".

Hay que ir derecho por la vida, y el tango criollo supone ciertas curvaturas y aflojes. No es aconsejable vivir así, excomulgado. No parece sano bailar avanzando con rodilla flexionada y actitud amenazante, llevando a la mujer de un lado para el otro, incitándola a tirar por la borda toda una era de compostura. Cuando se baila, hay que hacerlo con límites, tratando de que el compromiso corporal no sea excesivo y el espíritu no quede desterrado por la materia. Los límites del tango, en cambio, son imprecisos. ¿Hasta dónde es capaz de llegar?

Para una sociedad obsesionada por las fronteras entre los cuerpos, para un mundo que experimenta una fuerte angustia acerca de la sexualidad, el baile es visto en muchos casos como un ejercicio peligrosamente próximo a la cópula. Corresponde, cuando menos, a eso que Peter Gay llama "las estratagemas de la sensualidad". ¿Acaso no hay una pintura, una literatura y

una vestimenta que resaltan los caracteres sexuales primarios y secundarios, poblando de signos sugestivos el campo sensorial? ¿Quién puede negar las insinuaciones que cargan al baile, acaso a todo baile, de un erotismo explícito y peligrosamente socializado?

Como ha señalado el investigador Gerald Jonas a propósito de los bailes sociales en general, a través de éstos los jóvenes pueden ver cómo hombres y mujeres se comportan en sociedad; a través del baile se transmiten e incorporan actitudes y conductas específicas de género y, al menos hasta el siglo XIX, de clase social. Pero el baile también provee un escenario en el que la gente puede "negociar" ciertos cambios en los valores grupales. Cambios que traen y "proponen" una determinada minoría o, directamente, toda una nueva generación. Este proceso se realiza no mediante la coerción, sino en nombre del placer. En el caso del tango, el placer del baile revela fuertes tensiones culturales: esta vez la "negociación" no será demasiado cordial, porque la ruptura que "proponen" los cultores del tango no es fácil de asimilar por parte de la burguesía rioplatense que, apuntalada por la Iglesia, ha establecido una divisoria muy estricta entre el hombre y la mujer.

"Baila con moderación y harás bien la digestión", recomienda un calendario ilustrado para empezar bien el año 1902. El bailarín permitido, el bailarín correcto, logra reprimirse: mide sus pasos con sumo cuidado, porque sabe que un movimiento de caderas de su compañera puede ser mal interpretado. Nada peor que un malentendido en un salón de baile.

En el baile todo debe estar sobreentendido. Hay una rutina coreográfica muy previsible, y hay ciertas pautas de conducta a las que se debe supeditar todo lo demás. "No quiero verte más que una pieza con cada mozo", le ordena una madre patricia a su hija, según recuerda en 1908 una señora que firma como Martha Bonheur. Y unos años antes, Jules Huret nota el peso de los prejuicios de una Argentina que se dice cosmopolita. Lo cita Rodríguez Monegal: "Si en una reunión una mujer conversa con un hombre en distintas ocasiones, y con cierto detenimiento, o baila frecuentemente con él, al día siguiente habla todo el mundo de ello en Buenos Aires. Esta es la causa de que cuando un hombre es presentado a una mujer, ésta se limita siempre a saludarlo, sin entablar conversación con él, por temor a ser observada, pues una mujer comprometida, justa o injustamente, es despreciada por la sociedad".

En la pluralidad de contactos que posibilitan los bailes parece haber cierta garantía de desafecto. Es gracioso: las madres se sienten seguras si sus hijas están con todos los hombres, como realmente lo están las prostitutas. Se añoran las danzas de grupos reducidos, cuando la pareja disimulaba su condición de tal en las figuras redondas y anodinas de otra época.

Ellas van a los bailes con el carné que la institución o sociedad organizadora les ha otorgado a modo de programa de mano. Allí figuran los temas que la orquesta interpretará. La música está especificada por especie o género: vals, lancero, pas de quatre... son las danzas de la "Quadrille d'honneur" de las noches de 1901, 1902, 1903... Y al costado de lo impreso, líneas de puntos para anotar el nombre del caballero afortunado que desee —o que le toque— bailar con la dama en cuestión.

El carné de baile, objeto decimonónico que se seguirá utilizando en ciertos bailes pomposos hasta fines de los años 20, es el inventario íntimo pero documentado de las vicisitudes sociales y tal vez amorosas de la noche. Desde luego, no todas las instituciones y clubes los imprimen. Han quedado de aquellos tiempos algunos carnés del Círculo Italiano y del Club de esa colectividad. Por ejemplo, los carnés que el Club Italiano imprime para el Gran Ballo Bianco de las vísperas del 25 de mayo de 1922, un baile *in commerorazione della Festa Nazionale Argentina*.

Pero, como todo baile, aquellos son encuentros entre hombres y mujeres que pueden tener derivaciones imprevistas. Así se teje la vida de relación de los argentinos. El club, por su parte, aporta con lo que puede: un carné con un pequeño lápiz de color rosa para escribir aquel nombre que no debe olvidarse. Cuando empieza a sonar la orquesta, con la promesa de un repertorio de 14 temas, ya nadie se acuerda del 25 de mayo.

La literatura sabe: si alguna de estas madres leyó *Werther*, de Goethe o *Madame Bovary* de Flaubert, no puede ignorar los peligros que encierran —¿o liberan?— los bailes de parejas enlazadas. Allí una chica se puede enajenar con un amor imposible, tirando por la borda el trabajoso corsé de una educación victoriana. "Por el baile suele la doncella resbalar", advierte un viejo refrán que las madres argentinas no han olvidado. En una época en la que aún subsiste la idea del matrimonio canónico, el baile puede desviar la voluntad femenina en dirección al amor y la pasión, dos fantasmas muy temidos por la moral sexual de la alta burguesía.

El temor de las madres tiene el respaldo de la demografía. En efecto, el problema es que hay muchos hombres. Un año antes del Centenario, son censados en Buenos Aires 188.898 varo-

nes solteros, contra 211.614 casados. Similar relación se da entre las mujeres, en una época en la que el mayor porcentaje de las casadas encuentra y formaliza pareja antes de los 20 años. La edad del baile es entonces la edad de la cacería y el enlace. Y eso es así en todas las clases sociales, aunque los códigos varíen. ¿Cómo obviar el hecho de que la práctica del baile puede resultar decisiva en la vida de relación?

Las madres dudan y se debaten entre alentar a sus hijas para que no dejen de concurrir a los bailes y ponerles límites precisamente allí, en esas pistas atestadas de varones solteros que tantearán el ambiente dispuestos a todo. En el mejor de los casos, las hijas conocerán a sus futuros *pretendientes*, iniciarán así los *flirts* que, si todo va bien, terminarán en bodas. Del baile saldrán entonces las rutas de los noviazgos: baile, presentación en familia, minutos en torno a las rejas de entrada y, un poco más tarde, el zaguán.

Pero siempre está el peligro de lo otro, la pesadilla, la posibilidad de que todo salga mal y la nena se *pierda* o, lo que en algunos ambientes es casi lo mismo, la nena parezca una *perdida*. Son temores casi siempre infundados, porque los controles son bastante estrictos, y hay bailes y bailes. Una cosa es arriesgarse en un baile desconocido y otra bien distinta asistir a las mansiones de los apellidos largos. Hacia 1914 estos están en su apogeo, si bien algunos escritores evocan con nostalgia "los bailes y saraos de las casas linajudas como las de los Escalada, los Mandeville y los Olaguer, ¡El tiempo acaba con todo!" (Aubín).

El efecto que produce la danza cuerpo a cuerpo es siempre el de la imaginación y la sugerencia. Después de todo, el baile es el estímulo de las grandes tentaciones. Y la peor de las suspicacias, la erótica, aparece en el momento menos pensado, vestida de sentimiento romántico. Ya lo dijo Ovidio: los amantes deben entrenarse en el arte de la danza.

Siglos después de Ovidio, un estudioso de los bailes folclóricos en Francia, Jean-Michel Guilcher, escribe: "Con la aparición de la pareja cerrada, el baile ya no manifiesta un acuerdo unánime, sino una yuxtaposición de soledades". Cunde la desconfianza en la misma sociedad burguesa que alguna vez impuso el baile de pareja: ¿quién puede detectar y reprimir lo que fluye entre esas dos soledades, esos dos cuerpos que giran al ritmo de una música que parece ejecutarse sólo para ellos?

Ciertas madres no quieren ni pensarlo: un baile como el tango es, de por sí, osadamente carnal, proclive a una complicidad entre macho y hembra imposible de fiscalizar. En los salones de la burguesía y de cierta clase media con aspiraciones, con muje-

res decentes y hombres triunfadores, el tango está desterrado por su brutalidad. ¿Pero por cuánto tiempo? ¿Quién puede garantizar una resistencia larga y eficaz?

Una vez más, el darwinismo social respalda la idea de que ciertas danzas populares expresan los instintos sexuales de hombres y mujeres más próximos al animal que al Espíritu. Es la teoría de Lombroso aplicada al comportamiento humano en los lugares de recreación. Hay que tener mucho cuidado con los bailes; no son movimientos inocentes. De las buenas mediciones de esos movimientos dependerán muchas cosas, empezando por la virtud de las que tiene mucho que perder.

Sin embargo, no todos los integrantes de la alta sociedad adhieren a la teoría del tango degenerado y "degenerescente". Jorge Newbery, Maco Milani y los hermanos Albulcar lo bailan desde hace tiempo, sin ocultarlo, sin vergüenza. En la historia moral de la especie, un personaje empieza a brillar en la segunda década del siglo. Es el barón Antonio María de Marchi, un desprejuiciado italiano (¡tenía que ser italiano...!) yerno de Julio A. Roca, amigo de Jorge Newbery y presidente de la Sociedad Sportiva Argentina, que en 1912 se atreve a organizar una noche de tango en la pista del flamante Palais de Glace, en la Recoleta, ante la mirada azorada de algunos de los de su clase, futuros inquilinos del cercano cementerio. De Marchi convoca a Enrique Saborido, pianista, compositor y bailarín, y a un tal Cortinas, danzarín de los buenos, para que animen como sólo ellos saben hacerlo las funciones de un tango *ad hoc*, curiosidad menor para un grupo de señoras y señores. Caerán algunos monóculos y los abanicos cubrirán algún que otro pudor femenino. Pero, datos más datos menos, la experiencia dejará a todos conformes. Un loco, este De Marchi.

A la convocatoria asisten varias damas y casi todos los caballeros de la elite porteña, si bien el encuentro no pasa de ser la travesura de un grupo ocioso. Al año siguiente la propuesta se repite, con formato de gran concurso o festival, pero ya no será ninguna provocación, sino, en todo caso, una prueba *chic* de un hombre bien informado. Prestos para el concurso estarán algunos de los mejores bailarines del momento: el Cachafaz, Juan C. Herrera, Oscar Serrano, más la actriz Olinda Bozán y el actor César Ratti, dos pioneros —e incurables— amantes del tango. Toda una fiesta, en los albores de la pasión internacional por el baile argentino.

En efecto, la aprobación parisina no sólo absolverá al barón

de la amenaza de excomunión social, sino que lo distinguirá entre sus pares como lo que realmente es, un pionero de las costumbres modernas. Especie celebrada de embajador del buen gusto europeo, De Marchi observará con benaplácito y una risita incontenible a las damas argentinas entrar al Palace Théâtre de la calle Corrientes y desfilar ante el espectáculo del tango de salón. Ahí están ellas, las chicas de la Comisón de Damas que auspicia el Concurso ideado por el barón De Marchi. Ellas, las que portan largas polleras y aún más largos apellidos: María Victorica de Roca, Elvira de la Riestra de Lainez, Teresa Quintana de Pearson, Carola Benítez de Anchorena, María Estrada de Lezica Alvear, Leonor Uriburu de Anchorena, Julia del Carril de Vergara Biedma, Josefina Santamarina de Pacheco... ¿Es este el futuro del tango, se preguntará De Marchi una calurosa y un tanto desconcertante noche de 1913?

Pero a no apurarse. Antes de eso, en la protohistoria de un furor, ¿quién apuesta por el baile porteño, aunque en su avance haya dejado fuera de la lucha a tantas danzas que juraban ser las dueñas de los salones? El tango, al decir de Juan Pablo Echagüe en 1906, es una prolongación de los malos modales del compadrito. ¿Quién puede reivindicar esa insolencia, "esa marcha oscilante, con los muslos pegados y los tacones estrepitosos", más allá de las libertades del carnaval y la ocurrencia de algunos varones de apellido y un italiano en Buenos Aires?

A buena distancia de los salones impolutos, están las academias y los "peringundines". En ellos, el tango se practica con fruición. Las viejas academias habrían empezado con la de Carmen Gómez, al promediar el siglo XIX, por no citar los encuentros "académicos" de los negros bozales en tiempos de la Colonia. En las últimas dos décadas del siglo, cuando los bailarines tararean "Dame la lata" y saben que a ciertos lugares hay que ir armados, las academias se multiplican por todo el mapa porteño. Cronistas memoriosos insistirán en que las originales son las localizadas en los barrios viejos de Buenos Aires y Montevideo. Academia San Felipe, en Montevideo —la primera, según señala Vicente Rossi—, Academia El Dorado, Academia Rincón, Academia Olimpo: la fiesta clandestina requiere de cierto entrenamiento y mucha coordinación.

Por extensión, o por pereza lingüística, academias serán también los cafés con camareras, las *brasseries* —a los argentinos les gusta la pronunciación francesa— en los que las chicas bailan cuando se les pide y se les paga, inaugurando el linaje de las

*milonguitas* que harán llorar a los hijos literarios de Carriego. Es común que muchos de esos sitios sean prostíbulos clandestinos o encubiertos... apenas encubiertos. Ya en los 30 y 40, las academias serán esos salones de práctica del tango y socialización juvenil a los que concurren tanto los milongueros ("vamos a las prácticas", dirán con entusiasmo varonil) como los novatos en busca un mayor entrenamiento para brillar en la noche. Con pocas mujeres, *entre nos*, los tangueros velarán —y probarán— las armas que lucirán cuando baje el sol. Ni más ni menos.

Según la descripción dantesca de comienzos de siglo de Francisco Soto y Calvo, citado por Luis Soler Cañas, la academia "histórica", la de los comienzos, es "una pieza fea y ahumada. Aunque de techos altos con tirantes de palmas, presentaba mínimo espacio al humo. A través de este y del fétido ambiente, se dejaba apenas estudiar. Pringosos muros blanqueados antes, pero relucientes del frote y el sudor de los clientes, mostraban cual diseños ostensibles trazados al carbón, las formas de estos".

Si bien no se tapa la cara, la clientela tampoco se desvive por ser claramente reconocida. "Había un largo diván para que se sentaran los parroquianos y en los sórdidos rotos cojines al diván unidos, mujeres y hombres de diversas menas, mezclados y apretados se veían, entre el humo y los miasmas tan hundidos, que a descubrirlos se alcanzaba apenas." La prosa a lo Émile Zola —para quién, como nos lo recuerda Michelle Perrot, todo baile popular es pura excitación sexual— sugiere un ambiente degradado, *bajo*, todo lo bajo que se concibe en aquel Buenos Aires. Pero la precisión casi fotográfica del cronista fracasa cuando trata de pesquisar rostros. ¿Quiénes asisten a las viejas academias? Seguramente soldados de franco, choferes, canillitas, bolseros del puerto, compadritos desocupados y, desde luego, las "doncellas del arte coreográfico", como cita irónicamente Soto y Calvo a las pocas bailarinas de entonces.

¿Y los músicos? Una formación mínima: "Dos chicos de rostros en los cuales se pinta el hambre tocan, si aquello es tocar, uno el arpa y el otro la flauta; una niña escrofulosa da vueltas sin cesar el organito y un viejo repugnante, que parece ser el director de aquella musicantería elemental, lude las tripas de un violín maldito". Es una descripción decimonónica. Pronto llegarán los bandoneones, pero nadie esperará de ellos grandes orquestaciones.

Por su parte, los peringundines tienen una fama parecida. Se tocan frontalmente con la prostitución, aunque el vocablo perdurará, sin duda, como sinónimo de lugar de baile y bebidas. Recuerda los "cuartos de chinas" de la soldadesca —aquellas

mujeres que acompañaban, con curiosa fidelidad, a los soldados de los tiempos del Desierto— y desoyen los edictos policiales que prohíben el consumo de bebidas alcohólicas y el baile del tango en los prostíbulos.

En el oído popular, la palabra, que también alude a una danza italiana, tiene el sonido de la mala vida. José Gobello repara en el uso que le da Enrique García Velloso en una pieza de teatro: "¿De modo que el gallego ya está en tren de convertir en peringundín su casa?". Hacia fines del siglo XIX, por "música peringundinera" se entiende "unos aires quebrados, propios del peringundín y el baile criollo". Una música que, según el cronista Ceferino de La Calle, "hace girar a las parejas en desenfrenada evolución".

Academias y peringundines sobreviven más allá de lo permitido, y en lo posible, fuera del campo visual de la burguesía. No hay que enardecer los cuerpos más de lo prudente. Una trifulca en una "casa de tolerancia" puede convertirse en noticia policial, y eso nunca conviene. La sociedad esquizofrénica de la *belle époque* no permite esos saltos bruscos. De la marginación a la figuración debe haber una diferencia infranqueable. Sobre esa doble moral se levanta el edificio cultural de toda una época.

Finalmente, están "las casas de baile", casas particulares convertidas en mínimas pistas. Así como en algunas ciudades norteamericanas serán frecuentes las *rent-house parties*, fiestas casi privadas donde el ragtime primero y el jazz más tarde se irán modelando al ritmo de los hábitos urbanos, los encuentros tangueros tienen nombre de mujer. Hay tangos hasta el amanecer en las casas de Concepción Amaya "mamita", "la parda" Adelina y, sobre todo, en lo de "La Morocha Laura" (Laurentina Montserrat), y en lo de María La Vasca (María Rangolla). Desde fines del siglo pasado, estas casas son los verdaderos laboratorios del tango como baile y como música instrumental.

Por tres pesos la hora, una concurrencia masculina selecta se anima a danzar con bailarinas adiestradas por Laura (Paraguay y Pueyrredón) y María ( Carlos Calvo 2721). Son espacios privados devenidos en espacios semipúblicos, más bien restringidos a los códigos de un baile pecaminoso y definitivamente sexista. Como *geishas* dispuestas a todo, las chicas son buenas bailarinas que satisfacen a los clientes. Éstos suelen querer baile y beber solamente, pero ellas están preparadas para lo que pueda venir. Aceptarán dócilmente las demandas, si bien cobrarán un salario considerable: cinco pesos por hora. Tránsfugas sociales, las más exitosas le han encontrado el gusto a eso de llegar en coches de alquiler bien puestos, de los que descienden como rei-

nas de la noche. Son las primeras muñecas bravas de Buenos Aires.

Más allá de los prejuicios, o quizá alentados por el sabor de lo prohibido, a lo de Laura suelen ir algunos señores porteños de mucho dinero. Son los amigos del barón de Marchi, valientes exploradores de los arrabales que no ocultan la atracción que les provoca aquel submundo de fronteras sociales, en el que la noche devora a sus hijos y los devuelve más sabios, más experimentados, a veces también enfermos. No son multitud; por ahora son la excepción en una sociedad que busca refugio en unas pocas manzanas privilegiadas de la ciudad.

Aquellas casas empiezan a revestirse de cierta fama marginal, resaltada por una escenografía muy particular: espejos grandes, jarrones exóticos, muebles franceses y cuadros, unos cuantos cuadros. Pero son las dueñas del lugar, *madamas* de la danza, las verdaderas estrellas. León Benarós reconstruye el recuerdo de viejos clientes: "Laura deslumbraba, ciertamente, cuando aparecía. Se mostraba de pollera larga y estrecha, con algo de cola, cubierta con lujosa matinée, especie de casaca suelta, llena de encajes y de cintas que aparecían y desaparecían bajo el fino entredós".

De María Rangolla , nacida en la vasconia francesa, también quedarán algunas referencias: "Es hermosa, de cara llena, gordita casi, pero bien formada. Su hombre es 'Carlos El Inglés' (Carlos Kern), bailarín insigne de tangos y valses, imponente varón de ojos claros, tranquilo siempre, pero eficaz que, con su empaque, cuida el orden y el prestigio de la casa". Siempre un hombre como última garantía de control físico, por si las cosas se van de curso. El peligro mayor siempre son las patotas, los amigos de Loco Lindo. En última instancia, la violencia mayor es siempre clasista.

Para los vecinos, aquello es todo un problema. La casa de María —o una de ellas, porque según informes policiales consultados por Lamas y Binda la Rangolla migraba de un sitio a otro— sufre una clausura en 1905, pero se reabre enseguida. Los vecinos, molestos e inquietos por el tipo de movimiento que el lugar genera, presionan a la autoridad parroquial, y ésta se encarga de hablar con la intendencia. Pero parece ser que María y el Inglés tienen algún buen contacto social, o incluso institucional. "No ha sido posible conseguir que se cierre ese antro de desenfreno. La vida se hace insoportable con tan horrorosa vecindad", resume una nota periodística hacia 1909.

Sitios para bailar, marcas en la cartografía urbana que adquirirán cierto prestigio musical. Se sabe que Rosendo Mendizá-

bal estrena en lo de La Vasca su célebre *El entrerriano* y que Ernesto Ponzio se anima a tocar allí, por primera vez, su *Don Juan*. Vicente Greco, al frente de su precoz "orquesta típica", conoce al dedillo los pisos y las caras de aquellas casas. Los frecuenta después de tocar en los cafetines de San Cristóbal o en los de La Boca. Y los bailarines, que no son sordos, saben que esa musiquita con la que empiezan a moverse todas las noches en lo de María se titula *Amelia*, fue compuesta por un bandoneonista llamado Domingo Santa Cruz y no es un tango sino una polca. Todo eso es cierto. La historia lo constata, aunque la escasa y fragmentaria documentación no permite mayores precisiones.

Pero no menos cierto es que, para la mayoría de los clientes de aquellas casas del cuerpo a cuerpo, la única erudición válida es la inscrita en los cuerpos. Aquellos lugares y otros menos conocidos no tienen valor artístico. Se busca en ellos un buen momento y una buena chica para bailar y, tal vez, fornicar. En referencia a otro escenario del mapa porteño, el músico Domingo Greco recordará que "en el centro, en la calle Libertad, desde Cangallo hasta Tucumán, eran todos prostíbulos, y en muchas veredas se bailaba".

En esas trastiendas de las buenas costumbres, animadas primero por pianistas solitarios y luego por tríos y cuartetos, un silencio pudoroso calla toda referencia personal: los buenos apellidos no serán ventilados, la indiada, los *jailafes*, esos que pagan las tarifas más altas, pactarán con la vida orillera el secreto inconfensable. ¿Inconfensable, en verdad...? ¿Acaso no se sabe lo que hacen los hombres de la casa esas largas noches de ausencia?

El chisme corre rápidamente. Hay algunos gestos de disgusto, incluso algunas expresiones de angustia ante la revelación de la aventura masculina, pero enseguida se impone la reserva. Las lágrimas se secan rápidamente y las facciones se endurecen. ¿Alguien creyó realmente que en los matrimonios de la burguesía había lugar para el amor romántico?

Algunas damas, audaces, probarán sus propias aventuras, pero en general las mujeres de la clase privilegiada aceptan juiciosamente las libertades masculinas, siempre y cuando exista alguna garantía de discreción. Prostitución, academias, peringundines, tango: ¿acaso no son esas las garantías de la estabilidad matrimonial? Los hombres canalizan sus deseos sexuales fuera del hogar. Es cuestión de leer selectivamente algunas páginas clericales. Hay textos canónicos que definen la figura del

adulterio con tanta ambigüedad que parecieran incitarlo. Finalmente, el sexo "por puro placer" en el matrimonio es peor pecado que la descarga energética en "vasos de mujeres pecadoras".

Desde luego, las exigencias de discreción nunca están de más: no habrá reporteros de revistas de señoras en las puertas de las casitas del tango, como sí lo están en los bailes de Tornquist, y ninguna palabra impresa documentará ese tiempo de la fuga, el tiempo convenido para la licencia. Los informes policiales hacen referencias a esos sitios cuando en ellos hay peleas, o cuando a un comisario se le ocurre revisar los "clandestinos". Hugo Lamas y Enrique Binda han hallado en los archivos policiales referencias a María Rongalla y sus mudanzas, sus pupilas, sus veladas con sexo y música. Pero no abundan los nombres propios. El tango llega a donde no llegan las palabras y los cuerpos hablan sin mayores presentaciones. No las necesitan.

Para los más valientes y desprejuiciados, Madame Blanche abre su local rozando el centro, en la calle Montevideo al 775, a la hora en que correntadas de hombres solitarios transitan por el inconmensurable distrito rojo porteño. La Madama no ha reparado en gastos. La casa de Blanche es, como la recuerda Cadícamo, "un petit hôtel cómodo, aburguesado/ una maison garnie". En la sala hay espejos de lunas biseladas, un piano de cola parcialmente cubierto por un mantón de Manila, sillas tapizadas y dormitorios llenos de angelitos de Cupido. El piano suele ser tocado por Bevilacqua o Castriota, y las parejas que bailan —porque, aparentemente, hay parejas que bailan— prefieren hacerlo con *El Choclo* y *Hotel Victoria*. Nadie saldrá decepcionado: Madame tiene en su casa a mujeres prestas a bailar y a todo lo que haga falta. Ahí están Sarita, Juanita La Cívica, María La Cariñosa y Jeannette La Borrachita, entre las más solicitadas.

Con Madame Blanche o o sin ella, por diez pesos, una pupila francesa sabia y paciente sabe simular que lo disfruta todo. Lo mismo harán una polaca, una húngara, una rusa. Aquí el baile ya no importa mucho. Gritos y susurros son el coro voluptuoso de un Buenos Aires que es la peor pesadilla de las madres del mundo entero.

Si bailan bien, mejor, pero ellas se cotizan por otros motivos. Describe Eusebio Gómez en 1908: "(...) es difícil imaginar hasta donde llega el sufrimiento de esas desventuradas criaturas, sometidas a la eterna obediencia y forzadas a los actos más obscenos y a las prácticas más contra natura, frecuentadas como son por una clientela de pervertidos, cuyas repulsivas lujurias, tan espantosamente desarrolladas en nuestro pueblo, no queremos

recordar, por más necesario que lo consideremos, para que no quede incompleto el cuadro de la mala vida".

Para sexo feroz, las extranjeras; para el tango, las criollas y las "mujeres de color" o, en todo caso, las inmigrantes aclimatadas, como esas italianas curiosas que ya entienden de cortes y quebradas en La Stella di Roma, en la esquina de Corrientes y Uruguay. ¿Cómo comparar a una francesa recién llegada a la Argentina con las bailarinas que ofrece María La Vasca, desde la Gallega Consuelo a Catalina La Tísica, pasando por la corte de mujeres argentinas? Morochas, negras, pardas, criollas: en el tango sobrevive el Buenos Aires étnico de otros siglos, cada vez más mezclado con los colores que están llegando de Europa.

Hay burdeles de todos los precios, en todas las ciudades del país. Los de la capital, si tienen los papeles en regla, no tienen permitido ni la música ni las bebidas: cuanto más silenciosos, mejor. Pero en el interior estas restricciones no existen. En los burdeles de las localidades bonaerenses el tango parece ser inevitable, como si hubiera alguna correspondencia furtiva entre música y orgasmo. En Rosario, ciudad con gran actividad tanguera, el burdel de Madame Safó está destinado a la leyenda, un palacio caro, por el que suelen pasar las mejores orquestas de la ciudad, mientras su selecta clientela consulta sin apuro el álbum de los desnudos, no sea cosa de elegir mal. En la Chicago argentina, imperio de rufianes, también se levantan El Trianón, El 90, el Mina de Oro. Siempre sexo y tango, de la mano, de la cintura, entre las piernas.

Cualquier parecido con las mansiones apócrifas de Nueva Orleans no es casualidad: cámbiese a Roberto Mendizábal por Jelly Roll Morton y a Laura por Miss Lulú White y se tendrá un paralelo verosímil entre puertos que son, en el fondo y en la superficie, ciudades desorbitadas. El baile porteño es testigo de intercambios de fluidos, consecuencia del choque de cuerpos extraños. Desde 1872, con la introducción de la trata de blancas, hasta la Ley de Profilaxis Social de la década del 30, la prostitución alimentará sus fauces con mujeres de diversas procedencias, que se suman al gineceo de algunas criollas esforzadas. Sobre esta multitud femenina caerán los cuerpos asimétricos de varones de todos los orígenes posibles, hijos adoptivos de la ciudad.

Desde 1906, con la fundación de la sociedad de rufianes polacos, "Sociedad de Socorros Mutuos Varsovia", y más tarde con Asquenasum y Zwi Migdal, el sexo pasa a ser uno de los negocios más temibles de la noche argentina, con compradores de mujeres que toquetean la mercancía en subastas secretas, a veces con la ominosa colaboración de sus propias esposas, y cafishos

enriquecidos que silban un tanguito mientras sus esclavas satisfacen a los clientes. Siempre el baile y los rufianes, la música y los *caften* o su versión más modesta, el canfinflero. Escribe Andrés Cepeda en *Un bailongo*: "Hace como una semana/ que un canfinflero mistongo/ me invitó para un bailongo/ en el pueblo de las ranas..."

Las autoridades municipales conocen el tema y lo registran en los censos. Según los exámenes de salubridad realizados en Buenos Aires, el número de mujeres inscriptas va de 320 en 1896 a 800 en 1909. Cifras engañosas, si se pretende con ellas inferir números más representativos. Pero algo cambiará con los años. Ya en 1923, se habla con claridad de prostitución: 742 inspecciones en un año no es poca cosa. También hay registros de la violencia prostibularia, al menos en sus formas "públicas". Es claro que entre 1900 y 1909 los prostíbulos no son lugares seguros: 1,23 % de los disturbios porteños los tiene como escenarios privilegiados.

Más problemáticos aún son los "cafés, fondas, etc.", ubicados en su mayoría en Barracas y La Boca, aunque los hay en toda la ciudad. Los censos dan cuenta de estos lugares y sus problemas: el 4, 17 % de los actos de violencia tienen lugar en esos espacios públicos por los que corren el tango y otras músicas libremente. ¿No es más o menos eso lo que escribe Alfredo Gobbi en *Mozos guapos*, su tema de 1911 ?: "Al compás de una marchita/ muy marcada y compadrona/ a casa de ña Ramona/ me fui un ratito a bailar./ Por distraer las muchachas/ empecé a soltar chivitos,/ y al ver esto los mocitos,/ ya empezaron, ya empezaron a roncar./ Si en los presentes hay mozos guapos,/ que peguen naco,/ que vengan a mí./ Que aunque sean muchos/ yo les daré palos/ porque soy más malo/ que el cumbarí..."

La violencia que se desencadena en los bailes será un tópico en la letrística del género. Un tango de 1926 termina así: "Sacando los cuchillos/ salimos él y yo.../ Y cuando me llevaban/ seguían los bandoneones,/ y la mujer aquella/ entró al baile y bailó..." (*Pobre corazón mío*, de Pascual Contursi y Antonio Scatasso).

¿Y qué decir de la literatura? En un notable cuento de Jorge Luis Borges de 1935, un baile de comienzos de siglo sólo se detiene cuando Francisco Real provoca a Rosendo Juarez El Pegador. Sobre el final, con la muerte misteriosa de uno de los cuchilleros, la gente sigue bailando. "Cuando echaron un vistazo los de la ley, el baile estaba medio animado. El ciego del violín le

sabía sacar unas habaneras de las que ya no se oyen." (*Hombre de la esquina rosada*).

También el poeta González Carbalho narra las emociones de una fiesta popular en la que un compadre armado prefiere sublimar la violencia en el juego corporal al que invita la música: "Y en la vereda, ya humedecida por el rocío, casi a oscuras, porque los faroles estaban como parpadeando de cansacio a lo lejos, se alzaron los acordes del vals, ahora miedoso, bajo la falta de entusiasmo de los músicos. Aurelio se acercó a Margarita y se puso a bailar. Nadie, sino el niño que se hallaba contra los hierros de la ventana ha presenciado una escena de danza tan tenebrosa como aquella. El cuerpo de Aurelio, tenso pero ágil, sólo vivo en los pies, parecía absorber del suelo toda la rabia de su despecho. Bailó todo el vals sin desperdiciar una nota..." (*El compadrito*).

En los sainetes de los 10 y de los 20 —*El conventillo de la paloma* de Vacarezza, por ejemplo— el baile en los patios y en las veredas será interrumpido sólo cuando alguién saque el cuchillo y provoque un gran revuelo. Pero enseguida se recompondrá el orden "natural" de la sociedad inmigratoria: criollos y extranjeros volverán a trenzarse en el baile. La música los unirá definitivamente.

Si bien nunca desaparecerá del todo, la violencia irá disminuyendo con el transcurso de los años. En un tango "pacifista" y costumbrista de los años 20, el baile será la fiesta periódica del conventillo: "El conventillo luce su traje de etiqueta,/ las paicas van llegando dispuestas a mostrar/ que hay pilchas domingueras, que hay porte y hay silueta;/ a los garabos guapos deseosos de tanguear..." (*Oro muerto*, de Julio Navarrine y Juan Raggi).

La violencia suele desatarse por rivalidades amorosas y fricciones sexuales. Y el sexo violento de los bailongos de mala fama forja un vocabulario procaz e ingenioso. La música del siglo recién inaugurado se autodefine con palabras y expresiones que abonan la picaresca porteña y le dan al submundo del tango su costado más ruiseño, en un contexto de por sí sórdido: *Sacudime la persiana*, *La concha de la Lora*, *Con qué tropieza que no dentra*, *Qué fideo*, *Dos veces sin sacarla*, *El fierrazo*...

Son sólo títulos, alusiones que no requieren de mayores desarrollos. No hay letras, salvo las líneas ocasionales de algunas piezas para teatro y el *corpus* pionero de Angel Villoldo, y ni falta que hace: el tango, como el sexo en una era aún victoriana, es lo que no se dice, lo que sólo traspasa a la letra impresa por algún descuido, de conciencias o de tipógrafos.

* * *

Fuera del circuito del sexo organizado, tanto público como encubierto, se levanta orgulloso el restaurante de Hansen, fundado por el alemán Johann Hansen en 1875. Cuando en 1903 lo alquila el italiano Anselmo Tarana, ya es célebre la doble vida —doble moral— de un local que de día es restaurante familiar y de noche un auténtico club de baile. Entre valses, polcas y mazurcas se va colando el tango, festejado por patotas que prefieren Palermo para diversiones y desmanes. Futuros historiadores asegurarán que no siempre reina el baile en lo de Hansen; que suele imponerse el perfil de restorán sobre la cara nocturnal. Algunos, incluso, sostendrán que nunca hubo música allí. Pero es difícil aceptar esto, si en todos los locales de la zona vibran orquestas de diversa laya: la mitología tiene esta vez el amparo del sentido común. La música de las pequeñas orquestas ameniza siempre las noches en aquellos patios con glorietas y enrejado pintado de verde. Y después de las once de la noche, ¿quién puede ponerle freno al tango? Unos versos anónimos, tal vez de aquellos años, cita el local de Tarana como un lugar de baile: "Por burdeles que habré armado/en el tambo y en lo 'e Tarana!/Cuando me daba la gana/hacía parar la orquesta/armándose cada gresca,/que terminaba en la cama" (*De mi tiempo*).

Otros sitios visitados por las patotas o "indiadas" son los bailes del Velódromo, a dos cuadras de lo de Hansen, y el Pabellón de las Rosas, en Avenida Alvear y Tagle, donde suele haber festivales de patinaje. Para una buena cena, una cena de lujo como las que sirven en París, hay que ir al Armenonville, sobre Libertador a la altura de Tagle, donde es seguro que después de llenarse el estómago las piernas se moverán.

Pero en los ambientes copados por inmigrantes, quien desee tutearse de vez en cuando con el tango deberá aceptar el espectáculo de otras danzas: la jota hace furor en el Velódromo y en el Pabellón se bailan todos los ritmos, según ordene el maestro de turno. Escribirá años más tarde el dibujante Alejandro Sirio en su libro *De Palermo a Montparnasse* : "Bajo hileras de banderitas españolas, en medio de una babélica algarabía de baladros "ijujús" y "aturuxos" y al son de la jeremíaca gaita, la gimiente chirimía, la zumbona guitarra, del insistente bombo, el redoblante tambor y la intermitente pandereta, brincan y saltan estos romeros sus jotas, zortzicos, sardanas, muñeiras y seguidillas hasta quedar extenuados. Bailan para descansar del agobiador trabajo cotidiano".

En esos ambientes el tango no está mal visto pero aún no es el único astro. Lo mismo sucede en los espacios más tradiciona-

les. En ellos el tránsito de un siglo a otro se ha producido preferentemente a ritmo de vals, con las mujeres de la *belle époque* argentina cotizándose en tardes y noches de danza. Santiago Calzadilla, en *Las beldades de mi tiempo*, reconstruye un tiempo sin tangos, en los famosos bailes del Tigre Hotel: "Suenan los primeros acordes de la invitación a la danza, y esas aladas mariposas se lanzan al salón a participar de los goces inimitables del vals y de la mazurka; y comienza la charla, pasando una noche de francas alegrías inolvidables".

Bailar tango no es sencillo, nunca lo será. De ese mundo entrecerrado de la noche van emergiendo los primeros héroes del corte y la quebrada. Son los que saben bailar, los que se distinguen y ejercen así cierto dominio sobre el tiempo y el espacio. Son los que de día practican los firuletes nuevos en complicidad machista y de noche descuellan en una academia. A veces, los más habilidosos se convierten en profesores sin título ni ley. Para ellos, bailar tango es pertenecer al mundo nocturno. "Se padecía como un defecto físico la ignorancia de los secretos de la noche", señala José S. Tallón a propósito de sus mayores. "En la sangre se oían los llamados de la alegría violenta de vivir, de la sexualidad estridente, de la libertad impúdica que ardía en los arrabales nocturnos."

Con los años, de esas escuelas de la protohistoria del tango saldrán Casimiro Aín (El Vasco), Bernabé Simara, Gallito, "el negro" Cattungo, "el Pardo" Santillán, "la lora" Scarpino, David Undarz (El Mocho), Juan Filiberti, José Giambuzzi (El Tarila), Juan "Margarita" Filiberto, "El negro" Abelardo, "El negro" Pavura, José Ovidio Bianquet (El Cachafaz), Juan Carlos Herrera, "el petiso" Zabalita y Ambrosio Radrizzani, entre otros. Enseguida vendrán Tito Lusiardo, César Ratti y Elías Alippi. Tal vez menos ilustres, también están "el tano" Ponce, Pedrín de San Telmo, Mariano "Maco" Milani, "el flaco" Alfredo, El Escoberito, "El flaco" Enrique Costa, Mingo Lavalle. Para todos ellos, el baile cobrará autonomía artística; su ritual ya no será preámbulo de nada, sino el meollo de sus vidas. Estos hombres no buscarán derribar mujeres, sino mantenerlas toda la noche en la pista de baile.

Del lado femenino, algunas de las que se lucen en las academias se irán liberando de cualquier otra connotación. Sus nombres se han conservado en el anonimato. De la mayoría no quedarán registros: nada más efímero que los bailes y sus protagonistas. La letra de un tango posterior evoca a esas "chinas sencillas y querendonas" que se entregan al baile: "Agua florida, vos eras criolla./ Te usaban las pobres Violetas del fango/ de peinados lisos

como agua ´e laguna,/ cuando se bailaba alegrando el tango,/ con un taconeo y una media luna" (*Agua florida*, de Fernán Silva Valdés y Ramón Collazo).

Aquellas mujeres, marcadas para siempre, entrarán en la órbita del adicto al baile. Pero no todas tendrán la suerte de ser distinguidas por los varones que saben bailar, y la mayoría será para siempre "el desecho femenino del suburbio", según las califica Vicente Rossi.

Sin embargo, las mejores o las más afortunadas —y seguramente las más fuertes— logran hacerse respetar *por* y *para* el baile. Son las que han sabido ganarse un lugar en el campo minado del tango. La Portuguesita, la Sargento, la Fosforito, María "la meona", Antonina "la chata", "la parda" Refusilo, La Barquinazo... mujeres entre dos siglos. Ellas entienden las marcas del varón, esa suave pero segura indicación sobre la espalda. Ellas hacen ochos con prolijidad y aparente sumisión. "Pardas y blancas", casi no hablan, toman poco y transpiran toda la noche. Son atraídas por silbidos y llamadas de los bailarines insaciables que fijan su mirada en las piernas y la silueta, pero también en esas polleras cortas, sobre enaguas muy almidonadas y esponjadas. Recuerda Rossi: "las únicas polleras cortas que se conocieron entonces".

Cuanto más y mejor baila una mujer, más posibilidades tiene de salvarse de la prostitución. Desbordadas por la masa masculina que revolotea en las academias de 5 centavos y en las casas de baile, condenadas a brillar sólo en los márgenes y cuando algún varón se digna elogiarlas públicamente, las mujeres del suburbio se bailan el futuro, entre la resignación y la esperanza.

"Para la familia, un nuevo baile de sociedad: la serpentina. Primeramente la señora y el caballero se colocan en posición durante la introducción. El caballero toma con su mano derecha la izquierda de la señora; la señora baila alrededor del caballero con tres pasos de tirolesa. A la cuarta cadencia la señora hace una *pirouette à la gauche*..." Así empieza una nueva danza, que pronto se abandona. Mientras el tango se va modelando en el extrarradio de los sectores dominantes, éstos prueban una y otra vez los nuevos bailes que se imponen en el mundo, que es Europa, preferentemente.

Caramba, tiene que haber alguna alternativa al tango, piensa en voz alta el público de los salones. La serpentina, nacida en la corte del káiser Guillermo II, llega a la Argentina en 1902 y se va sin decir nada, sin despedidas. De París se importa el trasatlántico, danza inventada a partir del ritmo y los gestos de las danzas

norteamericanas. Se hundirá como el *Titanic*. ¿Qué hacer con los caprichos de la moda?

Más consistente y popular será el cakewalk, la danza afroamericana que, casi siempre sobre música de ragtime, se difunde en Buenos Aires en 1903. Su adopción, sin embargo, es problemática. En 1907, el Emperador alemán, declarado Alto Protector de la Coreografía, organiza un Congreso para determinar qué es lo que se puede bailar en sociedad. Son aprobados la kermesse, los dos pasos y otras monotonías similares. Pero el pulgar oficial bajará para el maxixe, el boston epiléptico y el cakewalk. La sanción no tendrá mayores efectos, siempre y cuando París dé el visto bueno.

Y París lo da. El cakewalk será redimido "en los mejores salones", no sin antes sufrir la simplificaciones de algunas de sus figuras originales. Es el precio que hay que pagar para entrar en los salones. Al tango le pasará lo mismo unos años más tarde. Hay que "blanquear" los bailes ostensiblemente "negros", y para esa tarea siempre hay algún profesor europeo investido por las ligas de moralidad, los reyes danzarines, Guillermo II y, desde luego, el Vaticano.

El cakewalk se traduce como "paso del bollo". Nace como baile de competición entre la población negra de los Estados Unidos, en la década de 1880 y es un número habitual en los *minstrel shows* de fin de siglo. La pareja que ganaba el certamen, se llevaba la torta. El cakewalk "de salón", que se baila en los primeros años del siglo XX, correspondería a un revival mundial de la danza, y musicalmente se confunde con el ragtime, aunque para algunos investigadores el cakewalk es rítmicamente más simple y menos sincopado que el género pianístico. Pero no hay una divisoria clara. Es común que se baile cakewalk sobre música de ragtime.

Su característica original es el movimiento libre de brazos y rodillas, con bruscas flexiones de cintura. Es la primera danza de salón de origen africano, o de un africanismo muy pronunciado. Baile asociado al vaudeville, el cakewalk llegó a ser, en manos de los blancos, una caricatura de ciertas conductas de los negros.Tiene las características que Marshall Stearns señala para todos los bailes negros en América: pies arrastrados, cuerpo medio agachado con las rodillas flexionadas, improvisación y movimientos satíricos, muchas veces imitando la motricidad animal, y una energía centrífuga, con piernas que se alejan de las caderas y brazos que parecen desprenderse de los hombros.

Si bien el baile afroamericano se impone en varios teatros de Nueva York y es celebrado en algunos reductos europeos, las voces de rechazo son muchas. Advierte el semanario ilustrado de *La Nación* del 12 de febrero de 1903: "Debe tenerse presente

que, así como se baila en los Estados Unidos, es un paso burlesco, sin reglas, y en el que las parejas pueden permitirse las mayores extravagancias". Pero el público respira aliviado. Monsieur H. de Soria, profesor parisino de baile, arregla el cakewalk para que Occidente lo pueda bailar sin demasiadas incomodidades.

Con sus retoques y pulcritud, el buen Soria descompone el baile en cinco figuras básicas de 16 compases cada una y recodifica la danza. Tal vez así, piensa el profesor francés, el cakewalk sea aceptado por las clases acomodadas y el mundo cortesano. Tampoco estaría de más recordarles a los nuevos bailarines que el ritmo de cakewalk inspiró al gran Claude Debussy en una de las piezas de su *Childrens Corner.* Y que los inventores de eso que llaman cinematógrafo están tomando nota del baile en sus películas: Méliès ensaya su *Cakewalk infernal* en 1900 y Louis Lumière, en 1902, filma a dos niños de la troupe Elks imitar los pasos de sus mayores. ¿Qué más se puede hacer en favor de la nueva danza, que quizá no sea tan nueva?

Aun así, no todos están convencidos. En París también hay arrebatos racistas. "Danza del vientre africano, edición edulcorada de las viejas orgías negras", sentencia indignado el *Musica Courrier* en 1899. Y los lectores argentinos se enteran pronto de que al mismísimo Rubén Darío, corresponsal de *La Nación*, el cakewalk no le causa ninguna gracia. Ataca el nicaragüense: "Preferibles cien veces los viejos cancanes del alegre Mabille, los saltos y contorsiones rítmicamente canallas que despertaron las músicas de Offenbach... Preferible todo a este zangoloteo que evoca borracheras del Bowery, o una fiesta de criados de la Quinta Avenida en libertad. No sé si la cosa llegó ya a Buenos Aires, y si por ser yanqui se ha impuesto, como se impuso el washington-post, como se impuso la polka militar y otras invenciones de la patria del cocktail. De todas maneras, ya lo veréis bailar, si no lo habéis visto, y me daréis la razón..."

Pero por un momento también Darío duda. El ha leído a Nietzsche. El filósofo alemán afirma que la danza se manifiesta en decadencia en los pueblos de "esta antigua Europa, que ha tenido antaño el cetro de ella". "Los yanquis", razona el autor de *Prosas profanas* , "son los únicos que han innovado en las graciosas disciplinas de Terpsícore." Sin embargo, vuelve a reflexionar con énfasis hispanista: "¡Ah pobre nuestra madre patria!, si no estuviera en el estado en que se encuentra no hubiera en el mundo un Tío Samuel, sino un Tío Santiago o Tío Pepe... De mí diré que no paso por la zapateta de cabellos de pasa y labios gruesos, que habla inglés y gestea orangutang...".

Ese y muchos otros lamentos transoceánicos contra el zango-

loteo de gente inconsciente, que baila como si no supiera lo que hace —o como si no supiera hacer otra cosa, mejor dicho—, corroboran la sospecha: muchas modas dancísticas dejarán en claro el predominio económico de los Estados Unidos, que baila al ritmo de su futuro y con una energía de inequívoco origen negro. Que de ahora en más los bailes mejor difundidos en todo el mundo tengan una raíz afroamericana es tema que perturba a muchos, en el contexto de una mayor libertad corporal. El reino de la síncopa en estructuras musicales que aún tiene la rigidez de la marcha es un *leit motiv*: el despertar negro va tiñendo los gestos de la sociedad occidental. Y parece una tendencia irreversible.

Los porteños se aventurarán a bailarlo en los carnavales de 1904, según la documentación consultada por los investigadores Hugo Lamas y Enrique Binda. Un editorial de ese año del periódico *El País* es bien significativo: "¡Abajo el cakewalk!", profiere un encendido periodista porteño. Dos años más tarde, Lola Membrives danza un cakewalk en una zarzuela en el teatro Mayo. Aparentemente, no lo hace nada mal, si bien a considerable distancia de los africanismos que hacen temblar por entonces los teatros neoyorquinos. Ahora sí, piensan muchos. ¿Por qué no vivir nosotros también, en la semiprivacidad de los bailes, las contorsiones que en los teatros hay que pagar para ver? Pero el fenómeno no pasará del deseo de algunos dandis aburridos. Habrá que esperar unos cuantos años más para que los bailes de raíz africana tomen por asalto las salas argentinas.

La gran liberación del año llega con el carnaval. Como se ha escrito y dicho tantas veces, las procesiones paganas de febrero suponen una momentánea subversión de los valores establecidos, y así se lo entiende desde los remotos orígenes de esta singular festividad. En la antigua Roma, las saturnales suspendían durante siete días todas las diferencias sociales, en una reversión estamental que evocaba una edad mítica en la que había reinado la igualdad entre los hombres. Y durante la Edad Media y el Renacimiento, según Mijail Bajtin, aquella fiesta pagana de los excesos y desbordes funcionaba como contracultura y contestación a la cultura dominante.

En los tiempos modernos, el carnaval apela al antiguo significado, pero en un contexto social muy diferente. Ya no hay esclavos, como en la antigua Roma, y la imagen de los bufones convertidos en reyes por unos días carece de interés. En plena efervescencia del movimiento obrero, el carnaval ya no tiene el

carácter revulsivo y reivindicativo del Renacimiento. Las protestas se plantean en otros ámbitos, por otros medios y con otras expectativas. Sin embargo, esas semanas de fiesta colectiva, todos los años, con la regularidad de los rituales, la gente llena las calles en un frenético juego de disfraces y ruidos: "el diablo anda suelto en carnaval", asegura un dicho centenario que ha migrado del campo a la ciudad.

Se trata de un juego cargado de misterio, porque se percibe en él las voces de otros tiempos, una continuidad cultural que ningún artefacto moderno, ningún cambio arquitectónico, ningún edicto policial pueden interrumpir. Hay en el carnaval cierta omnipotencia: la cultura popular se hace en esos días más ostensible, levanta la voz y se muestra desafiante, de cara a un futuro que promete ser, en el ciclo saturnal, idéntico al presente y al pasado.

Después de los desfiles en los que cada barrio exhibe con orgullo el trabajo de su comunidad, llegan los bailes. Los hay privados y públicos, en mansiones y teatros, en salones de las asociaciones y en los patios de los conventillos. Todos esperan la llegada del nuevo día en un movimiento que parece perpetuo y que tiene, para muchos, el clásico sabor de la promesa sexual.

El carnaval se retroalimenta de la memoria colectiva. Ésta contribuye a su supervivencia en el siglo XX. Los orígenes resultan siempre oscuros y equívocos, y están ligados a los más viejos sonidos de la calle nocturna e inquietante. Como ha estudiado Teodoro Klein con relación al teatro circense, las sociedades africanas se expanden a partir de 1830, lo que le hace escribir a Vicente F. López: "Los domingos y días de fiesta, ejecutaban sus bailes salvajes, hombres y mujeres la ronda, cantando sus refranes en sus propias lenguas al compás de tamboriles y bombos grotescos. La algazara que se levantaba al aire, de aquella circunvalación exterior, la oíamos (hablo como testigo) como un rumor siniestro y ominoso desde las calles del centro, semejante al de una amenazante invasión de tribus africanas..."

Desde mediados del siglo XIX, la ciudad se puebla de bailarines ocasionales que danzan al compás de polcas, valses, mazurcas, habaneras y cuadrillas francesas. Poco después de Caseros, las fiestas danzantes se extienden más allá de las comparsas, y algunas temporadas se empieza a bailar con algún mes de anticipación, con la incorporación poco antes de que termine el siglo del boston —especie de vals lentón—, la cuadrilla americana y el *pas-de-quatre*.

En todos los casos, el carnaval provoca la ilusión de que la felicidad es posible e igualitaria. "El carnaval no puede ser ex-

tinguido", escribe una décadas atrás Sarmiento en la apoteosis de sus sueños políticos. "Es una tradición de la humanidad, que se perpetúa a través de los siglos. Es una necesidad del espíritu que ha de ser satisfecha de un modo o de otro. Es una compensación de las sujeciones diarias que la sociedad impone; y como el domingo en cada semana interrumpe el trabajo y los cuidados de la vida, así el carnaval es a fin de cada año un desembarazo de las sujeciones que retienen a todas las edades en su decoro."

La fiesta del desembarazo, del decoro suspendido que entusiasma a Sarmiento, se prepara con esmero durante todo el año, y cuando se concreta, el baile es el ritual imprescindible con el que simbólicamente se cierra la intensa ceremonia del carnaval. Así como hay bailes iniciáticos —el de 15 de las niñas, por ejemplo— los de carnaval son bailes de clausura. Como tales, suponen el mayor de los lujos, la más llamativa de las escenografías. El Club Italiano, referencia dancística y festiva que representa con toda claridad el estatus recién adquirido por la burguesía de origen inmigratorio, deslumbra a todos los porteños con su *ballo di Gala del Carnevale*. Junto al muy bien visto francés, el italiano es el idioma del buen bailar.

A comienzos del nuevo siglo, en los reductos de la alta sociedad se celebra y se despide en carnaval bailando lanceros y valses, y a veces, los más jóvenes, se animan con el cakewalk ablandado por Monsieur H. de Soria. Enrique Puccia menciona los "recibos" que, después de los corsos, efectúan en sus mansiones las familias selectas. También en los clubes de San Isidro, Morón, Lomas y Flores pervive "la alegría exquisita del carnaval prestigioso", según rescata un cronista de *Caras y Caretas*, pero a nadie se le escapa que la gran diversión está fuera del *hinterland* de las clases poderosas. Después de todo, si el carnaval es un gran feriado popular, ¿por qué no atreverse a vivirlo como una aventura?

Mientras en el Club del Progreso, el Club Español y el Club del Plata —el lugar preferido de la juventud de la *high society*, según aclarán las informaciones— los movimientos están medidos por el rasero del gusto burgués y nuevos elementos de confort (los ventiladores eléctricos, por ejemplo, "suspendidos de doradas y luminosas arañas y ocultos entre perfumados bouquets"), la calle se convierte, poco antes del baile, en el gran escenario de Dionisio en América. La diversión, a los ojos de observadores perturbados, es grotesca, bullanguera, interminable. También conflictiva: se suceden los edictos policiales que prohíben esto o aquello, pero no siempre el control social se saldrá con la suya.

En el tiempo ritual del carnaval, los relojes están del lado de la fiesta.

Para los desfiles de los corsos —230 cuadros de corso en 1902, por las calles de la capital— hay largas hileras de vehículos salidos de todas partes, cargados con gente disfrazada de monos, toreros, pescadores, flores, naipes, espadachines y personajes de la Historia. Nadie está impedido de calzarse un disfraz y salir a vivir el carnaval como si el mundo se estuviera por acabar. "¿Cuántos hombres graves de todo el año —se pregunta un cronista casi ofendido, tal vez con las imágenes frescas de los travestidos que suelen bailar en los cafetines del Paseo de Julio—, varones insospechables bajo sus levitas severas de profesionales han corrido por esas calles semidisfrazados...?"

Los bailes pueden ser con caras o con caretas, pero aun en los casos de antifaces no es el enigma de las personas lo que más atrae. Están las mascaritas que inspiran a los escritores de costumbres y, varios años después, a los letristas de tango. Pero los rostros son más o menos visibles. Como siempre, como antes y después, es el baile lo que genera las mayores expectativas. Roberto Payró se refiere, en 1902, a "la mueca indecisa del que ha ido en busca de algo, seguro de encontrarlo y no lo encuentra, y no se convence, seguro de encontrarlo, y no lo encuentra..."

Ese margen de incertidumbre con el que muchos asisten, excitados, a los bailes es el verdadero condimento de una festividad que se ha vuelto inseparable de los códigos del amor romántico y el sexo. "Hay quien sólo piensa en los bailes en los grandes centros sociales: género amatorio", acota ya en 1897 la revista *Buenos Aires* que dirigen Cantilo y Drago. "Hay quien no cree que haya otra manera de divertirse que ir a los bailes de la Ópera: género calavera, con variantes que pasan de la acción entusiasta hasta la contemplación melancólica. Y quizá lo que constituye la base sólida de esos bailes sea precisamente la clase de los contemplativos. Casados calaveras, solterones, blasés sin ubicación en los bailes de alta sociedad, allí, en la lujosa sala, se encuentran a sus anchas. Hay mujeres jóvenes, hermosas, bien vestidas, alegres y ni hay que preocuparse mayormente de la corrección de las maneras. En los antepalcos se bebe, se fuma y se bosteza (...) Pero todos esos desencantados alientan allá en el fondo de su corazón la esperanza inconfesada de hacer todavía una conquista. ¡Qué esmero en el traje, qué manera discreta de adoptar posturas interesantes, qué miradas aparentemente distraídas pero insinuantes para las mujeres que pasan del brazo de sus jóvenes y alegres compañeros..."

* * *

Mientras en las páginas en sepia de las revistas se afirma que el pericón es el baile nacional, en los teatros se levantan las butacas, se atan globos en los palcos y llueve la serpentina de todas partes, mientras las masas urbanas, o un muestreo de ellas, se aprestan a bailar. Las orquestas tocan marchas, valses, las infaltables polcas y algún ritmo de difuso origen norteamericano. Y están los tangos, "los voluptuosos tangos", según reza una nota del diario *La Tribuna* en 1906.

En carnaval, al baile porteño no hay con qué frenarlo. Podría decirse que, así como en Brasil, país que cultiva el carnaval con verdadera devoción, el samba se consolida como típica canción del rey Momo, el tango se afirma como especie por la misma época y bajo circunstancias similares. Si la transgresión anual supone el travestismo y el griterío de todos con todos, ¿cómo contener las ansias de tango de las chicas que se reprimieron todo el año? Es cierto que en teatro Ópera de 1904 el cakewalk hace furor, pero nada es comparable a la ola carnavalesca del tango. En el Politeama, en el Casino, en el Pasatiempo, en el Nacional, en el Victoria y en los centros sociales, la danza desvelada corre libremente bajo el santo y seña del carnaval.

César Viale recuerda en especial los bailes del Politeama, y hasta llega a adjudicarle a la sala el mérito de haber hecho del tango una danza realmente popular en la ciudad. Toda una tesis histórica en pocas líneas, que parte de un teatro céntrico en carnaval para terminar en la interioridad de las familias argentinas: "El tango se introdujo en la ciudad por vía del Politeama, que se convirtió en su meca durante los días de carnaval. La Ópera también, mas el Politeama le aventajaba en cuanto a ser el sitio preferido del compadraje de taco alto y pantalón ajustado al tobillo. El meneo exagerado era el sello de este baile. Y con este meneo comenzaron luego a introducirlo los mozos de familia en los salones de la Gran Aldea. El buen gusto lo fue puliendo poco a poco hasta transformarlo; pero lo que no cambió fue el apretón entre los danzarines".

Algunos se animan a comparar aquel teatro de febrero, lleno de parejas apretadas, con las academias de la etapa más oscura. Esas noches de carnaval, escribe un periodista un tanto sorprendido, "el entusiasmo por la música con corte hizo que se desterraran los demás géneros bailables...".

También hay frenesí tanguero en el teatro Victoria —"Treinta tangos nuevos", anuncia sin empaques el cartel de la puerta—, y en el Apolo los Podestá ofrecen "un chaparrón de tangos". En el

Avenida, hacia 1909, el carnaval es sinónimo de baile más baile, desde el "tango nacional" (¿cuáles son los otros?) hasta "el Can Can Parisién en Cuadrilla a cargo de artistas del Moulin Rouge, Folies Bergère y Casino de Nice". Es evidente que hay confusión ex profeso entre escenario y plateas levantadas por y para el baile: en carnaval, la danza es espectáculo tanto arriba como abajo.

Lo ya dicho: para los que no están acostumbrados, llama la atención el "meneo exagerado" de esos jóvenes de taco alto y pantalón ajustado, que aprietan sin pudor a las compañeras de baile. Pero esos mismos bailarines, compadritos cuando se trata de buenos animadores, han impartido órdenes muy estrictas a sus hermanas: ellas podrán bailar tango, llegado el caso, pero sin permitir que se les marquen cortes o quebradas. Bailarán el "tango liso" que ya se conoce en Buenos Aires; bailarán el tango "de las hermanas". ¿Serán obedecidos? No siempre. Al fragor del baile de trasnoche, cuando el carnaval ha deshecho por unas semanas casi todas las reglas sociales, los lazos familiares han desaparecido. En las pistas ellas se pierden en brazos desconocidos. ¿Cómo controlarlas?

Algunos compadritos aceptarán las libertades de Cenicienta de sus hermanas, pero otros no. A veces se pactan duelos con respaldo de la tribu, y el carnaval se tiñe de rojo. Perturban los hechos de violencia que suelen darse en ciertos teatros al pasar la medianoche. En el Politeama, por ejemplo, son frecuentes las batallas entre patotas. Hay trompadas, cuchillos y sangre, y finalmente la policía que reprime a las bandas y sitia el teatro. "Se provocaban los hombres de puro lujo", afirma César Viale. "Era preciso que entrasen muchos policías a la sala para que el baile continuase."

Obviamente, la violencia de los bailes de carnaval se da también en otras ciudades del país. En Rosario, desde fines del siglo XIX, es común que en la cancha del vasco Furundarena, espacio habilitado para los bailes populares desde 1880, se produzcan incidentes, según ha investigado Ricardo Falcón. Incidentes que tienen como protagonistas a galanes que se disputan a una dama o la situación inversa: "dos ninfas tratando de prevalecer por el favor de un galán".

Son conflictos más o menos comunes a todo baile durante todo el año, pero el carnaval aumenta, en su modo epicúreo de tomar la vida, el estado de ebriedad de los bailarines. Esos quince días todo se hace más sensible. Los hombres se alegran y se irritan con más facilidad. Las mujeres dicen sí con más frecuencia. Los controles se relajan y la inseguridad forma parte del carnaval y, mal o bien, eso es aceptado por todos

Salvo las mansiones de barrio norte, en los carnavales del 900 no hay zonas totalmente ajenas a la tentación tanguera. Buenos Aires, así como Rosario, La Plata y otras urbes, son en febrero zonas francas para bailar con absoluta libertad. En el teatro Ópera, lleno de trajes vistosos —sedas, rasos, encajes, colores vivos y matices pálidos, frou-frou de lujo— la orquesta de Belucci ejecuta bostons, pavanas, gavotas, valses, cakewalks y... tangos.

En verdad, ya casi no hay orquestas exitosas totalmente inmunes al repertorio de la música porteña. Orquestas grandes, multiplicadas, de 30 o, de ser necesario, 50 "profesores": tantos músicos frente a tantos atriles legitiman, al menos una vez al año, una música popular nacida de orejeros, de analfabetos. ¿Puede el tango ser una música compuesta, lista para ser descifrada en las particellas de cada instrumentista?

Hay, desde luego, una gran diferencia entre el sonido de las orquestitas de los cafés "con camareras" y esas formaciones voluminosas, que frasean un tango medio acartonado y descolorido, que parece otra cosa, tal vez una españolada como las que se descubren en los sainetes líricos. Pero la danza no es muy diferente, mientras se respete el compás de dos por cuatro. Todo sirve en carnaval; todo termina en las pistas de baile.

Las fiestas siempre premian a sus héroes y heroínas. En los cuadros de honor del carnaval se revierten las jerarquías, así como el tango se siente un igual de aquello que baila la gran sociedad el resto del año. La reina de la noche, una tal Hada de las muñecas, "resulta un hada criolla y guaranga", se escandaliza un viejo cronista de sociales. "Es la revelación de que todos aquellos lujos y todas aquellas elegancias carecen no tan sólo de abolengo, pero hasta de tradición..."

Revelación terrible: el tango, aunque más no sea en las jornadas de carnaval, empieza a figurar en diarios y revistas. Sus letras arden desde los moldes de la tipografía: ¿cómo negar una realidad que es la sal del carnaval? Con cuentagotas, de vez en cuando, a contrapelo de unos cuantos, la sociedad se empieza a hacer cargo de su hijo natural. Cerca del Centenario, se dice que "los bailes es lo único que va quedando del carnaval". Desde luego, la supuesta agonía de Momo —¿otra agonía más?— es tan lenta que no se la ve.

Pero tal vez el verdadero dolor de cabeza del cronista que desprecia al Hada de barrio tenga otro origen: en la Argentina se afirma una nueva burguesía y una incipiente clase media de origen inmigratorio. Es la que "carece no tan sólo de abolengo, pero hasta de tradición". Es la que, llegado el caso —y el caso es car-

naval, pero podría ir más allá de las saturnales— baila tango como lo hacen las criollas de las orillas y los compadritos. La historia oral rescata recuerdos de familias que han sabido conciliar tango con buenas costumbres, pero en determinadas circunstancias y con muchas limitaciones. En Villa Urquiza, los padres de Carmen Calderón, futura compañera de baile del Cachafaz, aprenden a bailar el tango sin problemas. El padre, Don Riso, y su esposa, Calderón Vargas, disfrutan con las figuras que otros rechazan. Y no son los únicos, aunque no haya encuestas sobre gustos y costumbres.

La energía del carnaval no muere, no puede morir enseguida. Se desacelera lentamente, a pesar de los estrictos controles con los que las municipalidades intentan frenar esa suerte de revolución ficticia que pone entre paréntesis al mundo real. Después de la gran liberación, los sectores populares volverán a sus inquietantes concentraciones, en los márgenes de la noche y, los domingos, en las romerías de Palermo, esos recreos de los inmigrantes. Allí recomponen el carnaval para aguantar con buen ánimo las duras jornadas del resto del año. De vez en cuando, algún fotógrafo curioso los capta en medio de un tanguito.

## Capítulo Dos

# Pasaje a París

*Bernabé Simara es un hombre de suerte. Pensar que hace cuatro años vivía refugiado en los certámenes de baile de Buenos Aires, de ahí no salía. Era un buen bailarín, uno de los mejores: así lo prueban las medallas conquistadas en el Politeama, en el Casino. Pero, ¿quién admiraba, en 1909, a un bailarín de tango? Muchos pensaban de él lo peor: que regenteaba un prostíbulo, que tenía pactos secretos con el hampa, que era un vividor incapaz de ganarse la vida de manera decente. Qué ironía: hoy la buena sociedad parisina hace cola para tomar clases con él. El parásito resultó ser un maestro y el tango una fuente de sabiduría.*

*Bernabé está contento, está eufórico. Cobra 1.200 francos mensuales como profesor de baile en la afamada Academia Rhynal, en la que trabaja dos horas por día. Y eso no es todo. Cada soirée del Restaurant Abeye, en las que suele aparecer vestido de gaucho apócrifo, le deja una ganancia neta de 30 o 40 francos. Así ha conocido a señoras de mucho dinero que se desesperan por tomar clases con él, un típico bárbaro de las pampas.*

*Ellas quieren intimar con el tango argentino, quieren que sus cuerpos rígidos aprendan de una vez por todas la coreografía más difícil. Y saben que a Bernabé le decían, en Buenos Aires, "el negro Bernabé". Que era un personaje medio marginal, conocedor de la noche porteña. En fin, que a su lado se revela el verdadero tango, ese que se baila en los suburbios de la Argentina, y no las versiones adulteradas (¿edulcoradas?) con las que legiones de bailarines improvisados están tratando de ganarse la vida en París.*

*Sin embargo, la sed de autenticidad tiene sus límites, los que imponen el imperialismo y el exotismo de una cultura que quiere al buen salvaje simplificado y, en lo posible, adaptado a la imagen que de él se han forjado los europeos. Bernabé lo sabe. Conoce los caprichos de su público y no está dispuesto a pelearse con nadie por dar lecciones de geografía humana. Ellas y ellos creen que al tango lo bailan los gauchos, que en el imaginario europeo son una rara mezcla de apache francés, cowboy yanqui y hombre de campo sudamericano, tal vez un brasileño con cierto aire mexicano. ¿Para qué contradecirlos, mientras paguen bien las clases?*

*Para Bernabé fue una suerte conocer a la cubana Ideal Gloria. Su nombre lo dice todo: es la acompañante perfecta, tanto para los certámenes como para las lecciones. Con Ideal, Bernabé acaba de ganar el primer premio del concurso de profesores llevado a cabo en el teatro Folie Magic, el 25 de febrero de 1913. También hubo un concurso para aficionados: lo ganó otro argentino, un tal Pirovano. Y otro compatriota que hace de las suyas con cortes y quebradas es el gran actor Francisco Ducasse. Claro que ninguno está a su altura. Simara se siente imbatible. El premio de 1913 es un blasón más a una lista bastante larga que incluye pruebas tan difíciles como las del teatro Fémina, donde tuvo que vérselas con buenos bailarines.*

*Por suerte, eso ya pasó. Y Bernabé siempre ganó, siempre gana. Tal vez por eso acaban de ofrecerle una escenita en un film "sincronizado", uno de esos experimentos que buscan ponerle sonidos a las películas de cine. Tal vez alguna vez el biógrafo— así llaman al nuevo invento— se decida a hablar y esparza música desde la pantalla. Por ahora, reflexiona Bernabé, nada como la pista de baile para sentirse invadido por la música. Por eso dirá que sí a esa invitación para dar clases de tango en Barcelona. Y de ahí, quién sabe. El mundo ya le queda chico.*

*Bernabé se ríe cuando se acuerda de la noche anterior: esos aristócratas parisinos tratando de sacar un paso de tango se veían tan rídiculos. Se trababan, tropezaban, sudaban hasta empapar el frac y casi siempre terminaban valseándolo todo, como si en lugar de tango la orquesta estuviera tocando un boston.*

*Pero se ríe con más ganas cuando recuerda las noches en los oscuros dancings de Montevideo y en los de la calle Corrientes de Buenos Aires. ¿Qué dirían aquellos milongueros amigos si lo vieran a él, al negro Bernabé, dándole cátedra a la señorita Arlette Dorgère, por nombrar a una de sus tantas discípulas? ¿O a la señorita Pampillon, esa actriz que fue su primera alumna, allá por 1911, cuando él acababa de llegar a Francia? Ahora todo eso parece lejano. ¿Qué será de la vida de María La Vasca y esas academias tan distintas de las de París?*

*Enamorado de la ciudad que festeja Rubén Darío, Bernabé se demora en las terrazas del salón Magic City, sobre el puente del Alma, de cara al Sena. Desde allí se ve la torre Eiffel que solía admirar en las páginas ilustradas de* Caras y Caretas *cuando era un don nadie. Ahora vive la fantasía de miles de argentinos. Contempla el paisaje de una urbe idealizada por sus amigos y, por un momento, largo momento en una vida llena de sorpresas y curiosidades, se siente un aristócrata afrancesado o quizá un rastacueros exitoso.*

*Pero Bernabé no se engaña. Sabe muy bien quién es y dónde está parado. Esa es la clave de su triunfo: saberse bien parado y decidido a avanzar con soltura y firmeza hacia el centro de la pista. Después de todo, él es un compadrito. Ni más ni menos que un compadrito convertido en estrella del París noctámbulo. Parece mentira: el tango, su tango de siempre, lo ha hecho triunfar sin exigirle nada a cambio. Esa noche serán el Rat Morte, el Pigalle-Soupers o el Capitole los templos de su ceremonia pagana.*

*Entre la medianoche y las cuatro de la mañana fluyen las horas más alegres de la vida de Bernabé, lejos de Buenos Aires, en los lugares más intensos de Europa, esos restaurantes de Montmartre que nunca antes soñó siquiera visitar y que hoy se entregan a su talento bien pagado. ¿No es un sueño?*

*Bernabé se sabe de memoria los carteles en francés, y pensar que en 1909, cuando en carnaval consumía sus energías de bailarín de Grandes Concursos de Tangos y Disfraces, no sabía ni una palabra en la lengua de la* belle époque. "L' habillement négligé on refuse rigoureusement", *lee por ahí, sabiendo que él no se debe dar por aludido. Todo lo contrario: si hay alguien mimado y deseado en la capital del mundo de 1913, ese es Bernabé Simara, el negro Bernabé, maestro de tango, el baile que acaba de suplantar a las ridículas* danses brunes, *sospechosas inspiraciones apaches que alegraban los "cabarets artísticos" de 1911.*

Le tangó *lo ha tapado todo. Ya no se habla de otra cosa. ¿A dónde fue a parar el* cakewalk *que irritaba al Kaiser? ¿Quién está dispuesto a perder el tiempo con otro baile que no sea el tango?*

* * *

Cuenta la leyenda, con la colaboración de la historia, que los primeros tangos conocidos en Francia son *El Choclo* de Angel Villoldo y *La morocha* de Enrique Saborido. Las partituras de estas piezas llegan al puerto de Marsella en la fragata *Sarmiento*. Pero

el desembarco oficial del tango en París se constata un año más tarde, cuando el propio Villoldo con Alfredo Gobbi y su mujer, Flora Rodríguez, registran por encargo de la casa Gath y Chavés unos discos tentativos en el amanecer de la industria de la grabación. El tango hecho disco, el baile porteño cifrado en una pesada placa negra: ya nada será como antes en los salones franceses.

Algunas fuentes alientan una tesis más osada: ¿es posible que el tango se haya bailado en París en 1895, según asegura André de Fouquières en su *Mon Paris et ses Parisiens*? De ser así, Marcel Proust no habría incurrido en un anacronismo tan brutal al referirse al tango en *A la sombra de las muchachas en flor*, texto ambientado en... 1895. Y Francisco Canaro, por su parte, afirmará que el responsable de la introducción del tango en París es un empresario francés que una noche visita los peringundines porteños y decide cargar algunas partituras tangueras en el barco que lo devuelve a su país. Todas las hipótesis tienen derecho a brillar en el cielo de las especulaciones sobre la primera vez. Al fin y al cabo, tan irresoluta es la crónica de la precoz exportación del tango como confusa la historia del nacimiento de la especie en el Río de la Plata.

Y hay más, según exhuman diversas investigaciones. Por ejemplo: un año después de las grabaciones criollas en París, una pareja exhibe algo muy parecido al tango en un teatro de revistas, y hacia 1910 la famosa Mistinguett y un tal profesor Bottallo lo danzan en un cabaret. Pero el tango es todavía un número más en la feria de curiosidades del varieté europeo.

No hay duda de que el impulso definitivo lo traerá un pequeño grupo de argentinos de paseo por el mundo. Por ese entonces, a puertas cerradas, se produce un hecho destinado a alimentar tanto a la historia como a la mitología: Alberto López Buchardo y Ricardo Güiraldes, dos argentinos de nota, sorprenden a un sector de la burguesía parisina con el abecé de una danza criolla que en Buenos Aires llaman tango y que los europeos suelen confundir con otros usos del mismo vocablo. El episodio tiene como escenario la mansión del conde y la condesa de Rescke. Allí no harán falta las vestimentas gauchas, porque no hay público apoltronado en las butacas. Sólo una velada de gente mundana que, en un momento de la noche, parece dispuesta para la iluminación del tango.

En medio de una reunión en la que se habla de Picasso y Stravinsky como quien comenta las primeras planas de los diarios, Güiraldes saca a bailar a una invitada, Yvette Gueté, y la conduce con elegancia y seguridad por los arabescos del tango danza. Gran silencio: todos disfrutan de las habilidades de Ri-

cardo —"Bailate un tango, Ricardo", escribirá mucho después Ulises Petit de Murat—, empezando por la dama elegida que, sin entender muy bien qué está sucediendo, se deja llevar por el pulso de jinete pampeano del novelista argentino. ¿Será este ritmo otra de las extravagancias de Stravinsky?

Años más tarde, Güiraldes transportará la escena a *Raucho*, una novela de iniciación que narra la vida de un joven de campo que se pierde en las noches de París, para ser finalmente rescatado y devuelto a su tierra por un amigo de la infancia. En la ficción, el tango es el arma más poderosa que un argentino tiene para conquistar Europa. Pero, en realidad, es un arma peligrosa para el que la acciona: como en *El tango en París* de García Velloso y en las posteriores películas con Carlos Gardel, las luces de la ciudad que se rinde ante los pies de Bernabé Simara termina siendo la perdición de aquellos argentinos sensuales, tentados por la trampa mortal del tango.

Mientras tanto, hasta que llegue el desenlace con moraleja, ¿quién le quita a Raucho lo bailado?: "Un cuerpo se agregaba a su cuerpo con docilidad. Temeroso al principio, hizo pasos sencillos, tomó coraje, vista la pericia de su compañera, y bailó sin reparos, dejándose andar al dictado del ritmo. Ella lo seguía plegada a su voluntad, previendo los cortes, el raso resbalaba sutil, Raucho manejaba la cintura abandonada y un vértigo blando saboreaba en él, intensamente, la comprensión de sus dos cuerpos...".

Unas semanas después de la exhibición en lo de los Rescke, motivado por el interés que aquella gente mostró por el tango, un amigo de Güiraldes manda a traer de Buenos Aires a unos músicos de arrabal, un grupo de "orejeros" que López Buchardo y el autor de *Raucho* conocen de alguna travesía porteña inconfesable. Con ellos viene la China, una morocha fogueada en las academias que Jean Richepin no conoce.

Le relatará la viuda de López Buchardo a Sergio Leonardo muchos años después: "Es de mañana. Los músicos vienen de Marsella y hace mucho frío. Frente a la residencia de Alberto son atendidos por el mucamo. 'Monsieur duerme en su atelier. No lo puedo molestar.' En medio de la ofuscación llego yo y los hago pasar. Toman café caliente, desenfundan los instrumentos y, en plena mañana, la música irrumpe con un tango que despierta a monsieur. Alberto baja del atelier creyendo vivir un sueño y se encuentra con los muchachos. Sin interrumpir la ejecución se acerca al piano y los acompaña... Se concreta una pareja espectacular: la China bailará con Casimiro Aín..."

Esa fría mañana francesa nace el proyecto de un cabaret especializado en tango. Será el Garrón, y a su inauguración asisti-

rán Isadora Duncan, Igor Stravinsky, George Carpentier, Cécile Sorel, Franz Lehar, Fedor Chaliapin, Mistinguett... No faltará nadie. El *tout* París parece haberse puesto de acuerdo para celebrar la importación del tango y la consiguiente inauguración de un cabaret al que Enrique Cadícamo, en sus reiteradas evocaciones de los tiempos juveniles, le dará estatura mítica.

Después vendrán Eduardo Bianco y su orquesta y otros adelantados; después Eduardo Arolas morirá tísico en ese París atravesado de ritmos populares y vanguardias artísticas; después debutará Carlos Gardel en Francia, la penúltima frontera de su estrellato, mientras la orquesta de Osvaldo Fresedo ameniza los bailes de los Petits Lits Blancs en el Opéra de París. Pero ninguno de estos hitos se comparará a la fiebre del baile, la tangomanía que nace hacia 1911 y empieza a morir lentamente con la *Grande Guerre*. La tangomanía es un fenómeno exclusivamente dancístico, y lo protagonizan orquestas de baile y bailarines como Bernabé Simara, el Vasco Aín, Enrique Saborido —además de músico, un buen danzarín— y otros menos ilustres.

Bajo el título "Tangue! Tango!", una nota en la revista *P.B.T.* les avisa a los argentinos: "En París bailan el tango. ¿Dónde? En los salones más aristocráticos. ¿Quién o quiénes? Las señoras más distinguidas y los caballeros más elegantes o viceversa. El tango ha llegado allí mucho antes de que arribe el doctor Figueroa Alcorta, anticipándose a los sucesos. ¡Parece mentira! Al saberse esto, en Buenos Aires nuestro júbilo ha sido inmenso..."

Pero, como tantos otros, el cronista tiene sus dudas, sus reparos: "Una danza del país sólo puede darnos una reputación de ligereza. Aquí hay escritores, artistas, pensadores... Y en París lo primero que llama la atención son los danzantes. Es ofensivo para los hombres políticos. De manera que no hemos conquistado la *Ville Lumière*, ni cosa que se le parezca. Al contrario, me parece que hemos entrado con mal pie".

El baile como símbolo de un país en el mundo: la Argentina agrícola y ganadera, saludable en sus carnes y en sus cargas de trigo fresco, monumental en su arquitectura capitalina con la que acaba de festejar su primer centenario de vida independiente, ha sido tomada para la chacota. Con ella se baila, pero no se piensa. El complejo de inferioridad, reverso paradójico de la megalomanía nacional, vuelve a atacar a varios argentinos. Y en especial a los argentinos de la pluma y la palabra. Hay un país mejor que el de Bernabé Simara, argumentarán Enrique Larreta y Leopoldo Lugones, los cruzados de la campaña antitango. El

autor de *Lunario sentimental* no dudará en descargar contra la danza porteña las peores comparaciones: "es un lagarto de lupanar", escupe con furia patriótica.

Larreta, por su parte, siendo embajador argentino en Francia, desplegará su poder diplomático para frenar la tangomanía. El hispanista sudamericano está fuera de sí: ¿acaso el triunfo del tango en Europa significa reconocer el rostro cosmopolita de la Argentina, en detrimento de sus profundas raíces españolas y criollas? "En Buenos Aires el tango es una danza exclusiva de casas de mala reputación y bares de más baja categoría", explica Larreta, como si eso le preocupara a la mayoría de los franceses. "Nunca se baila tango en los mejores salones ni por personas distinguidas. La música de tango suscita sentimientos verdaderamente desagradables en los oídos argentinos." Y hace una observación que, años después y con otra entonación, corroborará el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: "No veo ninguna diferencia entre cómo se baila el tango en los elegantes salones de París y en los más bajos lugares nocturnos de Buenos Aires". Parece que las lecciones de Simara han dado sus frutos, después de todo.

Larreta no está solo en la indignación. También una parte de París reacciona contra el baile indecente que es novedad y manía, sobre todo entre las mujeres. Pero lo que el escritor argentino no sabe, o si lo sabe decide callar por pudor diplomático, es que en París la mejor prueba de vitalidad y de éxito de una novedad fue y será siempre el escándalo. Antes del escándalo nada; después del escándalo, todo. Nada entusiasma más a las francesas que esa campaña moralizante contra la música de los bárbaros sudamericanos. Quienes han puesto los ojos en los pies de los que danzan se han convertido, sin saberlo, en buenos propagandistas de lo que critican. El vaivén de amor y muerte llamado tango se ha puesto en marcha.

Pronto llueve la admonición sobre los salones de baile. Tiemblan los profesores sudamericanos. Sonríen con picardía las muchachas en flor. Hacen sus apuestas los empresarios. Se apresuran a sacar fotos los reporteros. No descansan los caricaturistas. El agudo Sem, observador de la vida parisina, realiza su serie "Tangomanía" para *Les possédées*, la serie de artículos que hacia 1912 dan cuenta de los gustos y los hábitos de la clase alta francesa. Como constatará el investigador Nardo Zalko, aquellas notas, recopiladas en *La Ronde de nuit* de 1923, constituirán el mejor registro del impacto del tango entre los parisinos snobs.

Sin mucha imaginación, el *Mercure de France* escribe que el

tango es una danza de prostitutas. Y la derecha francesa de prostitución sabe bastante. Ya en tiempos de la Restauración solía condenar el *bal publique* nacido con la revolución. Allí las chicas más humildes, las *grisettes*, bailaban la polka bajo sospecha. Muchos años después, José González Castillo evocará a la francesita que trajo "pizpireta, sentimental y coqueta, la poesía del *quartier*". Una griseta de tango, sin duda.

Volviendo al baile, dicen que el presidente Poincaré y su señora esposa no quieren ver tango por ninguna parte, aunque a ellos se los ha visto en algún baile con tango incluido. Qué paradoja: el que quiere ver cómo se baila la música porteña es el mismísimo papa Pío X. En realidad, *lo tiene que ver:* la grey católica espera con ansiedad el veredicto del Sumo Pontífice. Ese es el trabajo de los papas. Ver, oír, juzgar, recomendar, silenciar o prohibir. La operación diplomática la hace un príncipe italiano fanático de la danza. Dos jóvenes de la nobleza italiana bailarán la versión sobria de un tal profesor Pichetti ante un papa más aburrido que indignado. El veredicto será negativo, *ma non troppo*: contorsiones de indios y negros, señala Pío X sin mayores fundamentos geográficos. ¿Qué más ?

En realidad, lo que verdaderamente le disgusta al Pontífice es el imperio de la moda, el reino de las idolatrías que desoyen los dictados de Dios. Según se comentará fuera del Vaticano, el Papa propondrá un canje —¿chantaje apostólico romano?— que la moda, esa gran socia del Diablo, no aceptará. ¿Por qué será, se pregunta Pío X, que los italianos prefieren el tango a la inocente furlana veneciana? Furlana o nada, masculla el jefe máximo de los católicos.

La verdad es que la Iglesia nunca se llevó bien con los bailes. Ya en el siglo XVI, los bailes de las Indias, por los que se cruzaban descaradamente el elemento europeo con los primeros africanismos, eran condenados en detalladas bulas papales. De las Antillas llegaban a España historias y rumores de danzas de Eros y Lascivia. El occidente católico temblaba: América era, entre muchas otras cosas, el demonio que se movía al ritmo de una música incontrolable. En el imaginario religioso de comienzos del siglo XX, el tango es visto entonces como el heredero de aquellos sacrilegios americanos, el último eslabón de una cadena maldita.

Pero no obstante la lánguida sanción del Vaticano y las campañas que emprenden cruzados como el cardenal Amette, las voces del coro antitango se irán apagando definitivamente, al menos en Europa. Es clara la secularización de las sociedades

modernas, la pérdida de poder de la Iglesia, sobre todo en ciertas zonas de dominio privado. Quedará, sí, un susurro de enemistad, apenas un mohín en algunas caras frustradas que recuerdan con nostalgia histórica aquellos pesados zapatos femeninos que la Iglesia diseñó en la Edad Media para que las mujeres no pudieran bailar, así como las palabras lapidarias de San Agustín: "El baile es un círculo cuyo centro es el Diablo".

Diez años después del fallo de Pío X, Casimiro Aín, "El Vasco", convencerá a un nuevo papa de la candidez del tango, de su salvaje inocencia. También la Iglesia se aggiornará al ritmo del tango. ¿Acaso no terminó aceptando al vals, después de haberlo acusado de diabólico durante tantos años? Ultimo exponente de una larga era de bailes excomulgados, el tango logrará cruzar, no sin sobresaltos, la puerta de los cielos, o al menos las del Purgatorio.

Superados los escollos, que terminan siendo un trampolín, el tango sigue su camino ascendente. Hay una práctica cotidiana y diurna para que las mujeres de todas las edades —y, según se dice, de todas las clases sociales— aprendan a dejarse llevar por los varones de la tangomanía, representantes un tanto modestos del superhombre nietzcheano. Esa rutina está pautada por el té-tango, última versión de los té-danzantes en los que suelen vibrar las danzas de salón con aspiración universal.

Los franceses abrazan el tango sin distinción de clase ni de género. Incluso algunos se las ingeniarán para considerarlo casi tan europeo como argentino. Europeizado, en todo caso, por razones profundas, ancestrales. Razones finalmente develadas, bajo la luz mortecina de los cabarets y el verbo ilustrado de sabios franceses. A propósito de lo universal, el escritor Jean Richepin, gran exégeta de la música porteña, asegura que el baile rioplatense viene por línea directa de la antigua Grecia, y que, por lo tanto, su valor supremo es la plasticidad de los cuerpos antes que la desmesura. En fin, estaría más cerca de Apolo que de Dionisio. Resume el escritor argentino Jean Paul (Juan P. Echagüe), con ironía leve: "El tango nos vendría de los griegos. Esperamos a conocer la conferencia en que el conspicuo académico ha sostenido esta teoría sobre la cual el telégrafo no nos transmite sino informes sumarios, para enterarnos de los maravillosos avatares en cuya virtud la soberana euritmia plástica de los helenos ha podido revivir a través del tiempo y del espacio, en los ritmos dislocados y las actitudes lúbricas de nuestro baile popular...".

Otro observador, Jean D'Udine, elogia las danzas populares

de los rusos, los húngaros, los escoceses, los mexicanos y los argentinos. El ensayista de la danza ve en estos bailes, con tango incluido, "una simplicidad de carácter, una elocuencia justa de cadencias, una fuerza y espontaneidad de gestos" que remite a sus tierras de origen y que es difícil, sino imposible, hallar en la fatigada Europa. Para Richepin, el tango es el pasado del continente; para D'Udine, el presente de un mundo extraeuropeo que tiene mucho que enseñarle al Viejo Mundo.

Ya para entonces, la existencia de un tango francés supone no sólo una manera "europea" de pensarlo y de bailarlo, sino también una cierta expresión a la hora de interpretarlo y, llegado el caso, de componerlo. Por ejemplo, *Le dernier tango*, en la versión del chansonnier Georgel, hace furor en el París previo a la guerra, y unos años más tarde la gente cantará y bailará al son de *Revoilà le tango* y *Le tango neurasthénique*. Este último, con música de Pierre Chagnon y letra paródica de Georgius, homologa el tango a otras danzas modernas que reflejan la dinámica de los tiempos: *C'est le tango qui l'a rendu neurasthénique / Lui qu'était si gai, qui riait toujours du soir au matin...*

¿Quién dijo que el tango está solo? El cakewalk seduce a los americanistas que tienen los ojos puestos en Estados Unidos y sus bárbaras y encantadoras costumbres. El vals boston no ha muerto y, desde Brasil, acaba de introducirse la maxixe. Este último es un baile afroamericano bastante complejo —sus mejores cultores aseguran que tiene no menos de 24 posiciones—, muy popular en Río de Janeiro en los primeros años del siglo y originalmente interpetado en guitarra. La maxixe tiene sus parientes —la corta jaca, la baiana y, desde luego, el popular samba, difundido un poco más tarde—, pero de cara al mundo revela dos versiones o modalidades: la maxixe popular —frenética y procaz, tan procaz como el tango canyengue de los compadritos— y la maxixe "de salón", que es la que se enseña y practica en las capitales. Se leerá en un manual de baile de los 30: "Nosotros acogimos a la maxixe no para bailarla como en el Brasil, sino que hemos hecho de ésta un baile de fantasía". Habrá abundante maxixe entre 1914 y 1922. Después será olvidada en pos del samba.

Pero a diferencia de todas estas danzas "plebeyas" del nuevo siglo, el tango se impone como una coreografía más estable y atractiva. Si en todo baile se plantea, de modo directo o tangencial, la relación entre los sexos, el tango la expone directa y sinceramente, con mujeres que se dejan dominar por los varo-

nes, en una atmósfera romántica más bien exacerbada. En ese intercambio de energías entre dos cuerpos hay una complicidad que los demás nunca entienden del todo. Y el secreto mortifica.

El edificio moral de la sociedad burguesa se conmueve, amenaza con rajarse para siempre. ¿En qué otra danza se invade así, con tanta energía, el espacio del otro? En esa invasión está el atractivo, el nuevo pacto corporal que pone en evidencia la rivalidad entre el movimiento y la palabra, entre el cuerpo y la mente. "El baile tiene entre los sexos la misma importancia que la palabra", analiza Henri Bergson. Y remata, hiperbólico: "Un giro del tango habla más al alma de una mujer que diez tomos de Shakespeare".

Es indudable que las idas y venidas de argentinos acaudalados y de argentinos compadritos que aspiran a revertir el sueño americano contribuyen a la consolidación del tango en París, cuyo cetro sólo será derribado por el Marne y las demás batallas de la Primera Guerra Mundial. Ni siquiera el gimnástico turkey-trot, que desembarca en Europa meses antes del conflicto, logra vencer al baile porteño, cuya onda expansiva llega a Londres, Berlín, Viena... y la lejana San Petersburgo del zar Nicolás II.

A propósito de los rusos: el poeta futurista Vladimir Maiakovsky rinde su homenaje a la nueva danza en su poema *Tango con vacas* y, a partir de octubre rojo, incluirá al baile porteño entre las enseñanzas de la aurora revolucionaria. A Boris Pasternak le llamará la atención esta preocupación didáctica, en el contexto de las diversidades regionales: "Maiakovsky aportó al reino del tango y de las pistas de patinaje el convencimiento aún intacto en las provincias atrasadas de que la instrucción en Rusia no podía ser sino revolucionaria".

Para indignación del káiser Guillermo II, que no puede frenar esta ola de bailes no germánicos encabezada por la danza porteña, se bailan tangos en todas partes, y muchas veces no se sabe muy bien qué es lo que se está bailando. La revista inglesa *Punch*, siempre aguda y elegantemente ponzoñosa, descree de la tesis clasicista de Richepin. Está convencida, en cambio, de que el tango es "una danza de negros mezclada con el baile de los apaches, y los jóvenes ingleses lo bailan con espasmódico automatismo".

¿Qué bailan realmente los jóvenes ingleses que pronto morirán en la batalla del Somme? Quién lo sabe. El exotismo siempre engaña. Mientras tanto, hasta que se aclaren un poco más las cosas, tango es sinónimo de danza moderna que despide aromas de cosa primitiva y sensual, un pastiche de movimientos y gestos desafiantes que irritan a un sector de la burguesía mientras

deleitan a otro. Muchas veces, el tango que se baila en Europa responde a una visión superficial y esquemática del porteño. Las figuras pueden ser más o menos las mismas —también Rodolfo Valentino hará el molinete—, pero están hechas con rigidez.

Desde luego, el nuevo baile argentino llega, también a Norteamérica. Allí, para no ser menos, un grupo de fundamentalistas organiza inmediatamente una cruzada antitango. No será una batalla nueva: la historia del pensamiento evangelista recoge varios casos de intolerancia contra los bailes, como bien lo ha estudiado Ann Wagner. Desde los puritanos de Nueva Inglaterra hasta los fundamentalistas adversarios de la modernidad, los enemigos del baile se sienten respaldados por algunos tramos de la Biblia y las innumerables "enmiendas" que se han atrevido a hacerle párrocos de diversa laya. En tiempos de la tangomanía, el referente del fundamentalismo antibaile es un tal Billy Sunday, quien visualiza al Demonio en todos los bailes de pareja enlazada. Para Sunday, que odia a los Castle, aun los bailes de cuadrilla de antaño llevaban a los cuerpos del hombre y la mujer a posiciones intolerables para una sociedad decente. Qué no dirá Sunday de bailes como el tango y el fox trot.

Desde luego, Sunday no es el único enemigo que se acaba de ganar el baile porteño. Hacia 1915, desfilan por varias ciudades norteamericanas católicos, judíos y protestantes, liderados todos por el cardenal Farley. El esfuerzo ecuménico, digno de mejor causa, fracasará, si bien el tango tiene en los Estados Unidos rivales importantes en la infinita gama de danzas afroamericanas.

Para Vernon e Irene Castle, predecesores de Fred Astaire y Ginger Rogers, el fox trot es más interesante que el baile argentino, pero reconocen que ambas danzas tienen algo en común: son más bien lentas, en contraste con el veloz one-step y el castlewalk con los que la pareja deja a todo el mundo con la boca abierta. Los Castle alternan fox trot con tango, en una síntesis de los nuevos bailes de salón que también la sociedad argentina terminará por asimilar. La versión Castle del tango —de la que aprenderá Rodolfo Valentino— supone un trabajo de "domesticación". Lo mismo hará la pareja norteamericana con el fox trot y sus parientes: sublimarán la locura dancística de su época, conciliando con éxito los nuevos atributos del baile con ciertos códigos de otrora.

Según reconstruirá Marshall Stearns, el fox trot, precedido por el one-step y el two-step, nace en una tarde de ensayo. Jim

Europe, pianista y director al que se le atribuye la introducción del germen del jazz en Europa, practica el *Memphis Blues* a una velocidad un tanto diferente de la habitual. Los Castle empiezan a bailar mientras conversan, al ritmo de un piano a media máquina. Luego irán complicando las figuras y los pasos, pero en el origen hay sencillez, eso que garantiza un rápido impacto en el público blanco norteamericano y buenas perspectivas de expansión.

Los Castle reaccionan, en realidad, contra las danzas "animales" o "a los trotes" que irrumpieron inmediatamente después del cake walk: turkey-trot, (trote del pavo), monkey glide (deslizamieeto del mono), camel walk (paso del camello), chicken scratch (raspada de la gallina), bunny hug (abrazo del conejo), kangaroo dip (inclinación del canguro)... En fin, la granja y el zoológico en movimiento. No es que los Castle bailen de manera demasiado diferente a como se lo hace en las tabernas. Incluso han aceptado el trukey-trot en su repertorio de pasos y figuras. En realidad, ellos intentan estilizar toda esa energía popular que auspicia una década muy intensa en materia de bailes sociales. En sus pies, el fox trot es más humano que animal. Los Castle proponen un regreso a la antropometría. Del zorro al hombre, nuevamente, si bien todas las danzas norteamericanas ofrecerán siempre una gran libertad de movimientos.

Llegarán luego otras tesis del origen. Que a un tal Harry Fox, comediante de la compañía de Ziegfeld, se le ha ocurrido un baile distinto, y por eso, creador orgulloso, le pone el nombre que le pone. Que el vocablo, en realidad, viene del francés *faux-droit:* así se denominaban en el norte de Francia los encuentros bailables y que, por esas vueltas de la vida y de los barcos, la palabra cruza el océano y se afinca en la noche norteamericana. Que el cliente de un bar de mala muerte, ya medio borracho, se pone a bailar un poco en serio y un poco en broma, sin darse cuenta de que alguien o algo lo está copiando para la posteridad. ¿Quién tiene razón? La historia de los Castle, al menos, tiene el respaldo del baile. Un baile que ellos refinarán hasta ese punto en el que el artista popular se desprende de su base y aprende a volar por sobre los aplausos de la gente. Luego vendrán Fred Astaire y Ginger Rogers, sobre un camino despejado.

En medio de sus elegantes vuelos, los Castle reparan en la extraña belleza del tango, belleza de un baile difícil que, no obstante su popularidad, parece reservar los secretos de su mecanismo a unos pocos. Para Irene Castle, dama elegante y moderna a la vez, convertida en referente femenino de los años 10, cualquiera puede moverse según los pasos amables del fox trot

sin quedar en ridículo. No pasa lo mismo con el tango. Confesará la bailarina, tal como la cita Artemis Cooper: "Me hubiera encantado ver a la gran duquesa Anastasia bailando el tango: habría sido como ver a un elefante bailando el vals". ¿De esa frase habrá sacado Walt Disney la desopilante escena de *Fantasía*?

De todos los viajes emprendidos por el tango en ese vertiginoso 1913 —"el año del tango", dictamina el novelista inglés H. G. Wells— el más importante para su posterior evolución será el que realice rumbo a Buenos Aires. Es el regreso del hijo marginal, ahora reivindicado con los laureles del prestigio extranjero. Al final , el idiota de la familia resultó ser el hijo pródigo.

Si bien nunca faltarán planteos moralistas, Buenos Aires está feliz con la tangomanía. Feliz y orgullosa: nunca es tarde para descubrir los logros nacionales. Muchos hubieran preferido otro tipo de reconocimiento de las bondades sudamericanas, pero, al fin y al cabo, el tango siempre tuvo sus adeptos. No puede negarse que en Buenos Aires algunos esperaron pacientemente una reivindicación social de una música que, guste o no, es absolutamente porteña, inimaginable en otras coordenadas. Y ahora la reivindicación ha llegado, para satisfacción de los pioneros. Ahí está el ejemplo del barón De Marchi, henchido de orgullo: él hace rato que viene promocionando el baile porteño.

En algunos bailes de la alta sociedad, las orquestas empiezan a tocar tangos, pero no siempre el repertorio es anunciado con claridad. En los carnés de baile de las décadas del 10 y del 20 es común que se imprima la palabra *valser* y se interprete un tanguito. Las damas más sinceras se toman el trabajo de tachar lo que está impreso y anotar, con el delicado lápiz del carné, lo que realmente ejecuta la orquesta. No temen represalias de las madres que, de vez en cuando, inspeccionan los nombres propios anotados en esos diarios entre privados y públicos que son los carnés. No hay duda: el tango ha dejado de ser una mala palabra.

¿Pero quién se hubiera imaginado que el pase definitivo iba a venir del centro de la alta cultura, la capital de los museos y las vanguardias? La aprobación europea arriba a la Argentina con la velocidad del rayo: llegó la hora de entregarse al tango, con más entusiasmo que culpa. Y así sucede. Una vez asimilada la noticia de que en Europa, y sobre todo en París, hay fiebre de tango, en Buenos Aires y en algunas ciudades del interior del país se aflojan los controles sociales que hasta ese entonces han hostigado a la cultura popular confinándola a la marginalidad.

Si bien los censos urbanos no hacen referencia a los espacios específicos de la danza y sus participantes, ya en 1915 el tango es citado en todas partes como el baile porteño por antonomasia. Es moda entre la burguesía porteña y la clase media, y las figuras de sus creadores salen de las penumbras. La eclosión mundial del tango-danza resuena en el lugar de origen, y no hay medio que no dé cuenta del fenómeno. La literatura costumbrista, que siempre tuvo en su temario al alma del suburbio, crece al ritmo de la industria editorial, y en las agendas de los principales diarios y revistas el tango y su entorno social serán tema y variación constantes.

De modo obsesivo, se multiplican las notas sobre compadritos, costureritas, calles recién empedradas y música de organitos que llegan a los oídos de las hermanas de los bailarines. Escribe Julián Castex en *Caras y Caretas*, a propósito de la tipología del arrabal: "Cuando los compadres están de buen humor convierten la vereda en salón de baile y, acompañándose con silbidos, bailan un tango quebradón que manda caracú. Se quiebran, cuerpean y hacen trenzadas con los pies, con tal devoción como si estuvieran oficiando un rito. Cuando el organito toma parte de la farra, la calle entera se conmueve con los acordes del tango. Los pibes que, dada su edad, no pueden dragonear de danzantes, se dedican a admirar a aquellos hombres, que sin haber pisado un taller, gozan y viven la mejor de las vidas, porque tienen una madre lavandera o planchadora que les asegura el puchero...".

Hombres que no han pisado los talleres, vagos que dan vida a las aguafuertes anteriores a Roberto Arlt, los compadritos son los que imparten clase de auténtica cultura popular, sin por ello dejar de ser los mantenidos de sus abnegadas madres, lavanderas y planchadoras que trabajan para el puchero de sus hijos bailarines.

La relación entre tango y puchero es evidente, es fisiológica, es cultural: para los compadritos el ocio es el tiempo *de* y *para* el tango, y con un buen puchero en el estómago y la ropa limpia nada será imposible. El tango los redime, los enaltece, los convierte en los faunos admirados de una sociedad prejuiciosa y contenida, que se empieza a liberar con el visto bueno de París. Perfiles moralmente ambiguos en los sainetes, siempre sospechados de proxenetas, los compadritos bailarines ya no son tanto un problema social como el emergente pintoresco de la sociedad aluvial en crecimiento. ¿Será la hora de los Simaras que se quedaron en la Argentina? Tal vez, aunque en el arrabal nadie se hace muchas ilusiones.

Que los cajetillas bailen el tango sin tapujos no quiere decir que se esté ante las puertas de una sociedad francamente igualitaria. Pero, al menos, la moda del tango ha hecho que por un tiempo se coticen más los expertos populares, esos que siempre ganan los concursos en los teatros del centro. Lo que más tarde los poetas populares llamarán "la aristocracia del arrabal" no es otra cosa que orgullo tanguero que la sociedad porteña estrena después del boom parisino.

En el fondo, aunque muchas veces se diga y escriba otra cosa, ¿quién no admira a esa casta de bailarines que nadie sabe muy bien de donde surgió? Se consolida la mitología del arrabal. A los compadritos se los ve, a cualquier hora del día, hacer figuras difíciles en las veredas tomadas por las barricadas del tango. Ya no hay que internarse en los patios de conventillo o frecuentar los lugares *non sanctos* para ver bailar tangos. Ya no es necesaria la excursión más o menos riesgosa por los bordes de la ciudad para disfrutar con cortes y quebradas. En fin: ya no hay que esperar que el Politeama se llene de tango en carnaval. Después de París, todo el año es carnaval, sin que esto suponga una disminución del interés por el Rey Momo.

Ahora hay tangos en decenas de salones porteños y de otras ciudades del país. Enrique Cadícamo recuerda, en un libro de poemas, a la clientela del salón Rodriguez Peña, allá por 1917. "Los lunes por las noches se engalanaban ellas/ porque había Concurso de baile y ropas finas/ y a la mejor vestida y las que eran más bellas se les daba de premio diez libras esterlinas". Y desde un tiempo antes, el salón La Cavour figura en el mapa de los que gustan tanto del teatro como del baile. Otra vez Cadícamo: "Sábado por la noche 'Función y Baile', había; ahí el filodramático daba *Justicia Criolla*, /el Centro Parlatutti la sala conmovía/ y el drama hacía llorar igual que la cebolla".

Es la revolución porteña de los cuerpos, la Comuna simbólica que impone, desde las periferias revulsivas, la coreografía de los nuevos tiempos. A la hora en que Europa se incendia con una guerra que a fines de 1914 ya se sabe que durará mucho más que cuatro meses, Buenos Aires celebra pacíficamente el rito del tango. En los avisos de carnaval en tiempos de la guerra, el tango encabeza definitivamente la lista de bailes posibles y probados. Y no sólo en Buenos Aires: ¿hay algo más consagratorio para músicos y bailarines de tango que esos afiches gigantescos con los que el teatro Colón de Rosario anuncia los carnavales de 1917?

Curiosamente, el baile porteño, el tango criollo, es sinónimo

de modernidad. No obstante la tradición maldita de la especie y las sucesivas muertes anunciadas con las que los porteños inauguraron el nuevo siglo, el tango es el rey de los bailes modernos. Ha dejado atrás, a buena distancia, al one step, al hesitation, al turkey-trot y al recién llegado fox trot. Las publicidades de discos Víctor, a media página, detallan sus catálogos resaltando la presencia del tango. Especie renacida por la varita mágica de las damas francesas y el sostenido apoyo de inmigrantes y criollos, el tango es ahora el barómetro del presente, su más ajustada y realista formulación social.

También la ascendente clase profesional adopta al tango entre sus diversiones. Los "bailes del internado", fundados en 1914 en la tradición francesa que hunde sus raíces en los tiempos Napoleónicos, es la fiesta anual de los médicos y estudiantes de medicina. Primero en el Palais de Glace de la Recoleta y más tarde en el teatro Victoria y en el Pabellón de las Rosas, las reuniones combinan los excesos de las troupes estudiantiles con la danza.

Los del internado son bailes con agregados, que convierten al día de la primavera en una suerte de saturnal moderna y corporativa. Sin embargo, a diferencia de los masificados carnavales, aquellas citas desbocadas no serán eternas. Morirán cuando la farsa deje su lugar a la tragedia. El asesinato de un practicante a manos del administrador del Hospital Piñero, en circunstancias oscuras, señalará el final de una década de bailes estudiantiles llenos de imaginación y desenfreno.

Pero, no obstante su vida relativamente corta, los bailes del internado tendrán un efecto duradero, formas indirectas de supervivencia en la cultura rioplatense. Se han escrito tangos para ser estrenados en esas sesiones —*El Once* de Osvaldo Fresedo, por ejemplo—, y un músico como Francisco Canaro, autor del tango *El internado*, debuta como director de orquesta propia en uno de esos aquelarres en los que la ciencia médica exorciza las miserias del cuerpo con bailes y cadáveres de la morgue disfrazados, amputados, exhibidos.

Es claro que la del baile social es una pasión mundial.

"El público de los noventa pedía melodías que pudiera cantar, pero el público de la década de 1910 exigía melodías que pudiera bailar", recuerda el compositor y editor Edward S. Marks, citado por Richard Maltby. En el Tin Pan Alley de Nueva York, el barrio de los editores de música, la demanda de baile es total: ninguna canción puede tener exito si sólo se queda en los labios de cantantes ocasionales, como venía sucediendo hasta ese en-

tonces. El valor "lírico" de una canción quedará subordinado, de ahora en más, a su calidad "bailable".

Se estima en alrededor de un centenar el número de nuevos bailes que irrumpen en el mercado de entretenimiento norteamericano entre 1912 y 1914. Es cierto que esos bailes posteriores al cakewalk no implican grandes cambios de uno a otro, pero siempre hay algún pasito nuevo que aprender, alguna nueva forma de escuchar y entender la música. Después de recordarnos que la historia de los salones de bailes populares sigue siendo una zona oscura del pasado, Eric Hobsbawm nos advierte que en 1910 se lleva a cabo la primera *dance marathon*, en el Chinese Theatre de Hollywood. Por ese entonces, "atacada" por la fiebre del baile, una mujer de New Jersey baila durante 50 días seguidos encerrada en una jaula. Ripley feliz.

De ahí en adelante, la vida ociosa en las grandes ciudades será una virtual maratón de baile. Los cambios en la vida urbana, con la emergencia del automóvil y una mayor demanda de lugares de diversión, generarán nuevos y más espaciosos salones de baile, con orquestas más o menos estables. Los grandes hoteles abrirán sus *roofs gardens* y sus pisos especiales para bailes, mientras los bajos precios de las entradas a los salones populares facilitarán el acceso de las masas urbanas a los nuevos circuitos del ocio nocturno. A medida que la mujer de la gran ciudad adquiere una mayor libertad de acción, empieza a difundirse la costumbre de que el muchacho —su amigo, su pretendiente, su "filo", su novio— la invite a "salir a bailar".

Por lo demás, los bailes modernos no presentan grandes dificultades "técnicas", y después de unas pocas lecciones cualquiera se anima a practicarlos. La actitud corporal del flamante siglo XX tiende a la distensión y a la facilidad. Una canción de Irving Berlin de aquellos años se titula *Everybody´s doing now* ("Todos lo hacen ahora"), en clara alusión a la democratización y extensión de los modernos bailes sociales.

La Argentina no está al margen de la ola dancística que está removiendo ciertas convenciones de la era victoriana, al fragor de los lustrosos fonógrafos y las no menos lustrosas orquestas. Pronto empezarán las estadísticas a corroborar la sospecha de los observadores más perspicaces. Nada mejor que los carnavales para medir el impacto del baile entre los argentinos, para evaluar con más justeza los alcances de la onda expansiva.

Según números procesados por *El Diario* en 1918, en un par de semanas se han organizado, "y no contemos los de las casas de familia", 175 bailes. "Suponiendo que sólo concurran 100 personas a cada uno, tenemos a 20.000 que al compás del tango, del

vals o de lo que sea, tienen la gran fortuna de olvidarse de todo. Por eso subsistirá siempre el carnaval; es la puerta que permite huir. ¡Y hay tanta gente necesitada de escapar de la vida corriente...!".

Es claro que el baile es la vida privada en movimiento, pero también es el gran escape del fin de semana, la huida de la monotonía a través de la algarabía del cuerpo: es lo cotidiano y lo especial, lo que llega naturalmente y lo que sorprende por su singularidad. Su tiempo es el tiempo de la fiesta: liberador, purificador, terapéutico. Se trata de una terapia más o menos organizada y pautada según un calendario y un mapa sociales, pero nunca deja de ser un tanto imprevisible y caótica.

Claro que nadie baila en soledad, nadie baila sin que otros lo deseen: hay lugares, hay horarios, hay grupos humanos. A diferencia del canto espontáneo que suele reservarse para los momentos de soliloquio, el baile es siempre social. Como asegura José Selgas en una vieja nota de la *Gaceta Musical*, "bailar es hacer en presencia de mucha gente lo que no hacemos nunca cuando estamos solos por no reírnos de nosotros mismos".

Y hay una gran necesidad de convertir la excepción del carnaval en cierta rutina del ocio y el tiempo libre: es el anhelo de fiesta que, al decir de Uwe Schultz, supone siempre una intensificación de la vida en un tiempo corto, a la vez que reclama alguna señalización clara que la distinga y resalte. Las fiestas no son cotidianas; tampoco los bailes que las sostienen. Es por eso que en los centros sociales y deportivos, los bailes proliferan y se extienden un poco más allá del mes de febrero, pero sin perder el sentido de encuentro privativo.

Ese sábado a la noche que será irrepetible. Esa tarde de domingo en la que todos beberán y bailarán hasta que el cuerpo aguante. El cumpleaños de quince de la hija del secretario de la Junta, que seguramente terminará en un baile incomparable, con el vals secular y varios caballeros disputándose la gracia de la niña. La kermesse de caridad para ayudar a esa pobre gente que perdió su casa por culpa del incendio. El concurso de dibujos infantiles que organiza en 1917 *Caras y Caretas* y que, lógicamente, culminará con un gran baile infantil, con niños trenzados en tanguitos domesticados. El gran baile de gala para festejar un nuevo aniversario del Club En las Márgenes del Plata. El homenaje a los inválidos de la Guerra, organizado por los ferroviarios del Instituto FCCA, que cobra forma de Gran Baile Popular. El gran baile en el Plaza Hotel, organizado por los socios de

Buenos Aires Lawn Tennis como tributo a los voluntarios y reservistas que han contribuido al triunfo de los Aliados contra los Imperios Centrales. Nunca faltará un cronograma de bailes.

Desde los organizados por "los prestigiosos círculos de Flores y Morón" hasta las multitudinarias fiestas en peñas, clubes y jardines públicos, si el clima acompaña, los bailes son la gran revancha de la sociedad. Lago di Como, José Verdi, La Tosca, Orfeón España, Juventud del Día, Círculo Mandolinístico Italiano: nadie como los inmigrantes para mantener encendida todo el año una llama que ya para 1919, año de Versalles y humaredas políticas en Europa, ilumina con más potencia que cualquier otra diversión tanto las noches porteñas como las de muchas ciudades del interior.

Y si se trata de inmigrantes, nada como las romerías, aunque originalmente sean un invento de los españoles. Según Lamas y Binda, las primeras romerías porteñas datan de fines del siglo XVIII. En tiempos de Rivadavia fueron célebres las del Pilar, en Recoleta. Allí mismo, años más tarde, se "institucionalizaron" romerías domingueras, capaces de congregar a 40.000 personas. En las romerías del siglo XX, con sus inmensas carpas para comer, beber y divertirse, bailan todos con todos, en una indiscriminada algarabía. Las hay en diversos puntos de la ciudad, pero con los años se irán asentando las de Retiro —no es pura casualidad que estén cerca de la dársena norte del puerto, entrada de los inmigrantes, ambiente familiar en un suelo extraño— y, un poco más tarde, las de Parque Saavedra. Allí llegarán los tranvías de las flamantes líneas 35 y 36. Como ha señalado con perspicacia José María Jaunarena, citado por Troncoso, "Allí convivían, no muy armónicamente, la gaita, el bandoneón, la *verdulera* y algún que otro violín. Allí también, el hijo de don Roque podía animársele a la *galleguita*, sin sospechar que los sociólogos hablarían después de transculturación y aluvión inmigratorio".

Mientras tanto, la oligarquía festeja el redescubrimiento del tango, con frío o con calor, y siempre entremezclándolo con los bailes norteamericanos. El té danzante, la gran institución de la época, es, como diría Stephan Zweig, "el cortigiano del buen gusto": allí se practican las nuevas formas de sociabilidad. Se trata de un hábito casi mundial. Lo cita con atmósfera modernista el popular Pedro Matta en España para que lo lean las muchachas sudamericanas en flor: "En las fastidiosas tardes de noviembre,/ cuando no se sabe qué hacer en Madrid,/ qué gratas las horas en el pintoresco/ cosmopolitismo del five o´clock tea. /Mientras en los vidrios de la claraboya/ entona la lluvia su triste canción/ y

van los tziganes en sus violines/ desgranando valses, two steps y fox trots...".

El tango no se queda atrás: suele figurar en los repertorios del té danzante y, de vez en cuando, en cierta letrística a lo Pedro Matta, cita de memoria un momento, un ambiente: "Domingos, té danzante/ los lunes, desolación...", escribirá Carlos César Lenzi en *A media luz*, sobre música de Edgardo Donato.

¿Qué mejor síntesis de la neurosis del fin de semana? Es indudable que el té danzante del domingo se ha inventado para suavizar el pasaje del eufórico sábado a la noche al laborioso lunes. Las clases populares, además de llenar las romerías, optan por acampar a metros del río, en picnics en los que nunca falta un bandoneón o un acordeón. Algunos prefieren embarcarse en la lancha que los dejará en la isla Maciel, cuyos recreos son famosos desde los últimos años del siglo pasado, según investigará Enrique Puccia. Por su parte, las damas y los caballeros con *spleen* cuentan las horas en los té danzantes del club social o de esa confitería céntrica cuya música rompe el silencio del triste atardecer dominguero. Así será por muchos años.

Las cenas en *petites tables*, por su parte, invitan a una sobremesa con bailes. Eso de bailar entre plato y plato es una costumbre importada tanto de París como de Nueva York. Entre 1910 y 1912, el furor por el fox trot en los Estados Unidos, tras el modelo de los Castle, obliga a los dueños de restaurantes a contratar orquestas para que los comensales salgan a bailar en tren digestivo y romántico a la vez. No se concibe un lugar alegre y concurrido sin la posibilidad de baile. Unos años más tarde, el cabaret ofrecerá más o menos lo mismo.

También están los *garden-parties* —siempre el inglés, siempre el francés— que ponen a la civilización en la naturaleza, a veces con pequeñas y discretas orquestas, otras con gramófonos, siempre con bailes, del aburrido lancero al recién descubierto tango, este último bien lisito, por las dudas.

En la antesala de Primera Guerra Mundial se operan importantes cambios en la relación de la mujer con su entorno social. Ahora las mujeres gozan de un poco más de libertad, si bien aún falta un tiempo para que los cambios se profundicen y extiendan. Mientras es cada vez mayor el número de mujeres con educación formal, la presencia femenina en los lugares públicos empieza a ser vista de otra manera.

Señalará Eric Hobsbawm: "La práctica de acudir a bailes

sociales informales en lugares públicos destinados a ese propósito (es decir, ni en el hogar ni en bailes formales organizados para ocasiones especiales) refleja esa relajación de los convencionalismos. En 1914, los jóvenes más liberados de las grandes ciudades occidentales ya estaban familiarizados con las danzas rítmicas, provocativas desde el punto de vista sexual, de origen dudoso pero exótico (el tango argentino, los pasos sincopados de los negros norteamericanos), que se practicaban en los *nights clubs* o, lo que resulta todavía más sorprendente, en hoteles a la hora del té o mientras se consumían los diversos platos de la cena".

El Buenos Aires de entonces figura, sin duda, entre esas grandes ciudades occidentales a las que hace referencia el historiador inglés. El fenómeno del baile social en lugares públicos es todo un tema de conversación, e incluso de discusión, entre los argentinos que están redescubriendo la belleza del otrora maldito tango. Y los códigos de contacto entre los sexos se van modificando, claramente. En un nota titulada "Consejos a los bailarines", la revista *Fray Mocho* advierte: "Hace unos años, la joven que hubiese bailado toda la noche con el mismo compañero habría hecho suponer a todos los presentes que su pareja era su novio; hoy no. La costumbre se ha generalizado y ha perdido toda su trascendencia. Hoy el hecho de que dos personas bailen juntas durante toda la noche sólo quiere decir una cosa: que se avienen y les agrada lucirse. Para lucirse es indiscutible que lo mejor es bailar durante toda la noche con la misma pareja".

Lejos de los consejos de las madres de antaño, ahora las chicas se dejan cazar para una noche entera, siempre a la vista de todos, para que no haya excesivas suspicacias. Algunas siguen portando el carné de baile, pero cada vez es mayor el número de chicas que se atreven a desobedecer indicaciones tan precisas. Hay un mayor interés por el baile "puro", el baile sin tanto valor social agregado.

Las chicas con más iniciativa toman clases de tango con profesores particulares, ahora sin esperar que el barón De Marchi las invite a sus excéntricas reuniones. Los profesores las visitan a la tarde, varias veces por semana, hasta que las chicas estén en condiciones dancísticas aceptables. Luis Adolfo Sierra, nacido en París, recordará años más tarde el efecto del tango sobre sus tías maternas, en una casona en Callao y Mitre. "En esa época estaba justamente en vigencia la apertura de los salones al tango", le contará a Antonio Carrizo. "Y las chicas jóvenes, para competir con los muchachos que bailaban en el cabaret tenían que aprender a bailar el tango. Entonces mis tías se cotiza-

ron con unas amigas y tomaban lecciones de un bailarín famoso que se llamó Juan Carlos Herrera, que iba los domingos a darles lecciones desde las dos de la tarde hasta las ocho de la noche. Y como no se podía hacer música mecánica, había que hacerla "en vivo y en directo" porque estábamos en la época de los fonógrafos a bocina, llevaban un modestísimo pianista que ganaba tres pesos por tarde. Se llamaba Juan Carlos Cobián. Era el pianista que llevaba Herrera para sus lecciones de baile a las casas de familia..."

La iniciativa femenina generará malestar entre los más conservadores. Con aspiración estadística, algunos medios dan cuenta del fenómeno. En una encuesta entre lectores realizada por la revista *Atlántida* a lo largo de 1919, ante la pregunta "Qué piensa usted del tango", muchos siguen creyendo que la música porteña es la perdición de las mujeres, al menos cuando se convierte en baile. "Parece mentira que, si no las madres, los padres no comprendan que el tango es una degeneración moral y fisiológica", sentencia un tal E. N. "Es una mancha para la sociedad que lo tolera", piensa un hombre sin humor. "Es un baile en que el hombre lleva la iniciativa y la mujer se deja llevar. Yo creo que por eso ha hecho tanta fortuna entre los explotadores del bello sexo", asegura "Una Ex Víctima". "Pienso que el tango se ha inventado para desesperación mía, porque me gusta muchísimo y mamá no me lo deja bailar", confiesa "Una Afligida". "Para baile honesto es demasiado libre, y para baile libre, es demasiado honesto", considera aforísticamente "Una Que Lo Baila".

Menos ocurrente, el señor Spirito escribe enojado: "Bajo todo punto de vista, lo considero inmoral y su difusión social constituye un serio peligro". Y con el seudónimo de Diógenes, alude con gracia a los dobleces de la moral burguesa: "A mi esposa no la dejaría bailar el tango jamás. A mi hermana tampoco; a las demás mujeres no puedo impedírselo y las acompaño. Soy condescendiente..." Con severidad, el lector A. P. Sangiani sentencia: "El tango es indigno; es la perversión en auge. Es la causa principal de que niñas de sociedad se hayan convertido en mujerzuelas".

Las protestas superan por escaso margen a los elogios y defensas más encendidas. Hombres y mujeres que se atreven a dar el nombre afirman que "el tango es bien argentino" y que gracias a su éxito mundial la Argentina es ahora un país conocido en todas partes. Que, como todas las cosas, si se lo hace "con elegancia" es aceptable ("el rey de los bailes", afirma una lectora) y que, sin cortes, es "el baile ideal". "Para no ser tan inmoral", recomienda un lector, "el tango, como otros bailes, debería ser baila-

do más liso." En fin, "el que dice que es vergonzoso es que no ha probado bailarlo con la moral que lo exige".

En realidad, la raíz de tanto alboroto está en un hecho innegable: la aceptación que el tango está teniendo entre las mujeres, a pesar de las advertencias que se empecinan algunos en impartir. Para un tal Juan T., "El tango es una juerga que nos deleita a los hombres. Las mujeres deberían ruborizarse al bailarlo, pero lo bailan con júbilo, sin sacar lucro ninguno; al contrario, les place". Finalmente, "Picarón" habla sugestivamente por todos los hombres: "¡Yo sé porqué me gusta!".

La lucha entre la moral burguesa y las rebeliones del nuevo siglo no desaparece con un simple decálogo del bailarín decente. No obstante el rígido código de conducta con el que aún se pretende pautar la vida de relación dentro y fuera del baile, aquellos cambios que harán de los años 20 los muy publicitados "años locos" se anticipan en ciertas noches de la inmediata posguerra. Si la nueva juventud se caracterizará por la exaltación vitalista y el deseo de vivir en un estado de presente perpetuo, el baile será el mejor reflejo de la nueva subjetividad.

El humor es siempre un buen indicador de las costumbres y los parámetros morales de una época. Bajo un dibujo de página entera, los lectores de uno de los números de noviembre de 1919 de la revista *Atlántida* ríen con el siguiente chiste: —¿Así que su hijita terminó las relaciones con Raúl? —pregunta un señor a su amigo. —Sí, lo eché porque le sorprendí posando su brazo por la cintura de mi hija —responde el severo padre—. Discúlpeme, pero a ese mozo que ahora baila con ella, ¿por qué no lo echa? —indaga sorprendido el señor mientras la hija de su amigo baila cuerpo a cuerpo, muerta de risa—. Es que con música es diferente —responde resignado el padre.

En el baile se permite lo que fuera de él está mal visto. O mejor aún: la convención del baile supone una canalización de energías juveniles, una forma socialmente aceptada de "desvío" de la libido. Quizá la esperanza de aquel padre ridiculizado en *Atlántida* es que, más allá de las advertencias conservadoras de la publicación, su hija quede satisfecha con el baile, y sólo con el baile. ¿Acaso no es el baile, como dirá Huizinga a propósito de los juegos, una sana manera de "perder la cabeza"?

"Ningún análisis biológico", argumentará Huizinga en su *Homo Ludens* de 1938, "explica la intensidad del juego y, precisamente, en esta intensidad, en esta capacidad suya de hacer perder la cabeza, radica su esencia, lo primordial. La razón lógica parece darnos a entender que la naturaleza bien podía haber cumplido con todas estas funciones útiles, como descarga de ener-

gía excedente, relajamiento tras la tensión, preparación para las faenas de la vida y compensación por lo no verificable, siguiendo un camino de ejercicios y reacciones puramente mecánicos. Pero el caso es que nos ofrece el juego con toda su tensión, con su alegría y su broma."

Los comentarios de Huizinga sobre el juego bien pueden aplicarse al universo del baile, esa práctica en la que, de alguna u otra manera, siempre se está "perdiendo la cabeza", aunque siempre se espera que haya una recuperación, que se vuelva a la *normalidad* y a la *cordura*. Hasta la irrupción del charleston, el temor por el extravío del baile no será desmedido: el baile es un camino de ida y vuelta, aunque en el viaje se consuman muchas energías y se juegue a ser más libre. Una viñeta humorística publicada en *Fray Mocho* el 6 de abril de 1920 reproducirá un diálogo (¿típico?) de cabaret. "Ella: —¡He bailado tanto, que hoy me he olvidado de comer! Él: —Eso no es nada. Yo he bailado tanto, que me he llegado a olvidar dónde vivía..."

Claro que para que el físico aguante y la cabeza *se pierda* es necesario ser joven, o al menos mantener vivos los atributos de la juventud. Y esto no es del todo fácil. Los hombres de comienzos de siglo, no obstante el esmero creciente con el que la especie intenta vivir más y mejor, se ven viejos a corta edad. Con las mujeres, peor aún: el mundo occidental moderno festeja la lozanía femenina como el valor estético primordial. Mujeres jóvenes al piano; jóvenes madres; jóvenes amantes. ¿Jóvenes bailarinas, como las "claras danzantes" que Paul Valéry hace desfilar ante los ojos de un Sócrates imaginario?

No obstante la celebración de la juventud, la edad rara vez aparece como condición excluyente: hay bailes para todas las edades juntas, y así será durante varios años más. Como decía Sarmiento del carnaval, el baile libera a todas las edades del imperativo del decoro. Y sin embargo, hay una exigencia física real. Ninguna actividad social refleja de manera tan directa y dramática como el baile las condiciones corporales de los que lo practican. Los deportes se eligen; los bailes llegan, se quiera o no, por compromisos sociales, y es muy difícil escapar a esa prueba de salud. Relatará Juan Agustín García en un libro de la década de los 20: "Margot comparó el baile con los deportes, mientras el ministro enjugaba el sudor de su cara..."

Deporte y baile están unidos por la exigencia física y su recompensa deseada. Según un tal doctor R. Q. W. Amodsen de la Facultad de Medicina de Brackbourg —que Roberto Gache con-

sidera toda una autoridad en la materia—, "el baile debe ser considerado un ejercicio físico, el más cómodo y saludable de todos. Para jugar una partida de fútbol se necesita, según los reglamentos, hora y media de juego. Sin embargo, siete tangos seguidos que se bailen procuran al cuerpo el ejercicio idéntico de los mismos músculos, con la eliminación absolutamente igual de materias tóxicas. Dado que un tango puede ser bailado en cuatro minutos y medio, resulta que el hombre que baila realiza en treinta y un minutos y medio el ejercicio que el jugador de fútbol realiza en una hora y media".

El ideal de velocidad y potencia del hombre moderno está resumido en los nuevos bailes, cuyas descargas de energía terminan mejorando los cuerpos y adaptándolos a un mundo competitivo. Un mundo en el que la agilidad y la potencia serán las armas de los triunfadores. Agilidad: he ahí la palabra clave. Ya a fines del XIX, Nietzsche hacía la siguiente salvedad: "Lo que el buen bailarín pide a su alimentación no es grasa, sino una gran agilidad y un gran vigor. Y nada puede apetecer mejor el ingenio de un filósofo que ser un buen bailarín...".

Sin embargo, hay una contradicción insalvable en las exaltaciones físicas del baile y sus atributos cotidianos: la práctica sostenida del baile implica una cierta propensión a los ambientes y los horarios de la noche. Eso lo aceptan —y hasta lo exaltan— los amantes de la nocturnidad, pero genera algunas dudas y reparos entre los que siguen creyendo que la producción y el ocio corren por carriles diferentes.

¿Cómo conciliar el *mens sana in corpore sano* del doctor Amodsen con el derroche libidinal que prometen los antros nocturnos? El ideal de la crítica moral del baile es la práctica diurna, en el marco de contención de las instituciones intermedias y las fiestas de familia. Pero es un ideal irrealizable, más allá de ciertas actividades pautadas y socialmente importantes: ¿cómo despojar al baile de su encanto nocturnal?

Es cierto que están los tés danzantes, y que por entonces aparecen las matinés. Pero estas últimas son para las chicas de clase media que aún no están en edad de trasnochar. Ellas van a los bailes de la tarde acompañadas por sus madres o hermanas mayores, y sueñan despiertas con las noches de los mayores. Ellas quieren vivir la experiencia del baile como ritual de galanteo; quieren ser, en fin, el objeto del galanteo. Siempre la preparación para ese otro tiempo, el de la noche, tiempo de la adultez y el peligro, el tiempo del amor.

También están los ya mencionados *garden-parties*, "fiestas cuya duración es comúnmente de 6 a 7 horas, con el lunch de

rigor, pues el ejercicio físico y el aire abren el apetito", según aclara la prensa nacional, en un esfuerzo por difundir la relación baile-naturaleza, que es como decir baile-día. Generalmente a los garden-parties se va en *toilette* de calle, de color claro y corte elegante y mangas cortas. Ellos, por su parte, optarán por la infaltable levita negra y sombrero de copa alta a comienzos de siglo, y un poco más tarde la camisa medio desprendida y el sombrero panamá y, eso sí, tanto ayer como hoy, pantalones claros, que son más frescos y absorben mejor los rayos del sol. ¿Será posible que la gente se acostumbre a bailar llenándose de oxígeno los pulmones, nutriéndose del sol y ahuyentando así al fantasma de la tuberculosis?

Los *garden-parties* son el intento más serio de llevar la música al verde y sacar a pasear a los bailarines. Los sucederán los picnics con gramófono, con la radio del auto a todo volumen, con el combinado en versión portatil y con el Wincofón, según el orden de aparición histórica. Pero, en el mejor de los casos, bailar al sol será un largo entrenamiento para la noche; a veces la preparación que los muy jóvenes hacen para iniciarse en los circuitos nocturnos de los adultos.

Ante la imposibilidad de acotar y controlar los excesos nocturnos, la nueva ideología de la salud y la belleza física ignorará las paradojas de la cultura del baile y seguirá adelante con la promoción de los valores "positivos" del gozo dancístico. Ahí está la publicidad, siempre atenta a los deseos ocultos y no tan ocultos de hombres y mujeres. Para los primeros, el Hierro Nuxado promete "el vigor juvenil más asombroso" en las venas de señores maduros que quieren bailar el vals hasta el final de la pieza y de la vida. Años más tarde, en esa línea, una publicidad de Hierro Quina Bisleri mostrará a dos ancianos bailando alegremente, con un epígrafe esclarecedor: "Bailan como trompos, a pesar de los años. ¿Quiere usted también ser ágil y fuerte sin importarle la edad? Tome diariamente el famoso reconfortante". ¿Y qué decir de la calvicie, que en las publicidades de la loción Cho-Kel aparece asociada al baile? La gráfica busca un efecto patético: un pelado baila con una chica que bien podría ser su nieta. Parece ser que con "la loción argentina que evita la calvicia y combate con éxito la caspa" se puede bailar de igual a igual con quien sea.

Para ellas, cuyas energías sería de mal gusto cuestionar, la pomada "Gets-it" cura los callos "y permite bailar sin dolor". No hay, no habrá referencias a la edad: no correspondería hacerlas.

La mujer que baila en las publicidad es eternamente joven, atemporal, habitante del limbo sexual de Occidente, aunque todos saben que la vejez la asediará pronto, muy pronto.

El baile como metonimia sexual es y será una de las imágenes más convincentes de la publicidad de las primeras décadas del siglo XX. Imagen no exenta de cierta crueldad en su afán compensatorio. Escribirá Roberto Gache, un poco más tarde: "Cuando ya la vida les niega el derecho al amor, quédales a los hombres el derecho a bailar. El baile senil es así la parodia completa del amor, desde la ansiosa invitación inicial hasta la indiferente separación final".

Con más humor que crueldad, Francisco García Jiménez dirá más o menos lo mismo: "El baile es: a los 15 años, una necesidad orgánica; a los 25, una necesidad moral; a los 40, una necesidad social; a los 50, una necesidad filosófica; a los 60... ya no es una necesidad".

Eficaz cura para los dolores del cuerpo y del espíritu, del reuma a la soledad, el baile exige cierta preparación, más allá de sus connotaciones eróticas y las limitaciones propias de cada edad. Hay que velar las armas antes de salir al ruedo, y cuidarse de los esguinces y otros accidentes: tónicos, pomadas, lociones, ejercicios de precalentamiento —aumenta la oferta de profesores de "tango y bailes modernos"—, consejos y advertencias de madres e interesados. Los tiempos modernos así lo exigen.

Capítulo Tres

# La escuela y el cabaret

*Bien sabe Casimiro que él y el negro Bernabé han sido las estrellas del tango en París. Pero esto ya pasó. Ahora él está en la Argentina, está en Buenos Aires, y de las glorias pasadas no es tan fácil vivir, aunque sean glorias recién pasadas. Hay que comer, hay que ganarse el pan de todos los días y no siempre los blasones conquistados afuera se reproducen fácilmente adentro. No hay caso: la renovación de credenciales no es un trámite sencillo.*

*Les vuelve a contar a sus amigos —¿por décima vez?— la gran hazaña de su vida. Fué no hace mucho, el 1° de febrero de 1924. Los porteños se aprestaban a festejar un nuevo carnaval y él, el Vasco Aín, el rey del Jockey Club en los fastos del Centenario, el frecuentador de las academias y las casas* non sanctas *de comienzos de siglo, se preparaba para bailar un tango frente al papa Pío XI.*

*Sí, otra vez el Papa y el tango. Había oído hablar de Pío X y su amor por la frulana. Había sido poco antes de la guerra, ahí nomás, aunque hoy la distancia parezca una eternidad. Y había que probar de nuevo. Eso le había dicho García Mansilla, el embajador argentino en el Vaticano. Casimiro no tenía problemas en bailar donde le pidieran y ante quien quisiera disfrutar de su arte. Porque era un artista, ¿o no? En Francia, había debutado en el cabaret Princesse de la rue Fontaine, un lugar de la noche, sin duda. De ahí en más, sólo la ruta ascendente. ¿No se había consagrado como el Rey del tango en un prestigioso certamen,*

*aquella noche de 1920 en el Marigny de París? ¿No había dado clases en el cabaret Garron, aquel en el que se consagró Carlos Gardel, con su amiga Edith Peggy?*

*Para bailar ante un papa, Casimiro, que es más bien petiso, se calzó sus mejores botines, su pantalón y su chaqueta negros, su lengue de seda asomando con cierta osadía. Pero lo más importante era el baile. Y ahí la osadía no corrió: Casimiro tuvo que dejarla a un lado si quería convencer al Santo Padre de la inocencia del tango. Antes de llegar al Vaticano, ya informado de su delicada misión, lo había practicado despojado de giros sensuales, sin cortes, sin quebradas, sin las figuras de cadera y piernas entrometidas.*

*¿Era tango eso, sin el meneo que era la firma de los compadritos, sin el estridente taconeo? Y sí, era tango. Después de todo, ahora en Buenos Aires, en muchos salones, se lo baila así, lisito, sin brusquedad, sin el toque canyengue. Sin garra, piensa Casimiro mientras remonta el curso elevado de su relato ante sus amigos.*

*Ellos ya lo saben casi de memoria, pero le confesarán más tarde que siempre es lindo escuchar aquella odisea del tango en Europa. Tiene vibración épica: la música marginal de un remoto país conquistando uno a uno los corazones de los Imperios. Tiene vibración bíblica: la vieja historia de David contra Goliath. Y, por qué no, tiene sabor de revancha: el tango fue despreciado por tantos pitucos, y finalmente el Papa le dedicó unos minutos de su valioso tiempo terrenal.*

*Casimiro bailó ante Pío XI el* Ave María *de Francisco Canaro —también el tango sabe ser piadoso— con la señorita Scotto, empleada en el Vaticano que, obviamente, dejó para otra ocasión menos solemne la pollera francesa con tajo y los zapatos con tacos altos. Desde una altura prudente y con los más prudentes movimientos, la señorita Scotto se dejó llevar por un guión previsible que sólo el arte de Casimiro logró conducir por el libreto original del tango. Al Papa le gustó la cosa. No saltó de alegría, no se puso a aplaudir como el público del Garrón, pero al menos suspendió la excomunión. Esa es la historia de Casimiro y el Papa, en el Vaticano de 1924, cuando el tango aún era algo interesante para los europeos, si bien el furor de la tangomanía se había apagado con la Primera Guerra.*

*Después vino la actuación con Canaro en el Mirador de Nueva York y, finalmente, el regreso a Buenos Aires. Casimiro volvió a bailar en las milongas del centro y en las de los barrios. Hoy frecuenta los espléndidos cabarets donde se mezclan los de su generación, los que saben bien quién es Casimiro Aín, con los*

*más jóvenes, desafiantes y prepotentes simuladores del compadraje que se llevan el mundo por delante y se creen grandes bailarines. Y algunos bailan muy bien, es verdad.*

*Casimiro siempre dice la verdad. Que Bernabé era casi tan bueno como él, allá por el Centenario. Que los muchachos argentinos en París, esos anclaos en la Ville Lumière que un tal Enrique Cadícamo retrata en un tango que grabó Gardel, ahora en Buenos Aires suelen hacerse los despistados cuando se cruzan con él de día, por las calles del centro, como si no lo conocieran o como si lo hubieran tratado hace muchos años.*

*En fin, así son las cosas, piensa Casimiro después de narrar una vez más su aventura romana y empezar a caminar por la avenida Callao rumbo a su trabajo diurno. Vuelve a pasar por el viejo barrio de La Piedad, donde nació de padres vascos, en 1882, y siente un estremecimiento fugaz. Se ve niño, con su padre tambero que alimenta a otros niños de una ciudad muy diferente de la actual, una ciudad recién incorporada al progreso, cuando el tango era un secreto de los suburbios. Y sigue enseguida su marcha acompasada, como ensayando pasos de baile que tal vez estrene esa misma noche.*

*El tango sigue de fiesta pero Casimiro, que ya pasó los cuarenta, no tiene la agilidad de antes. Sigue siendo un buen bailarín, quién puede dudarlo. Pero hay otros tan buenos como él. Ese tal Cachafaz, que en realidad se llama José Ovidio Bianquet, es un fenómeno. Le ganó una apuesta al mismísimo Pardo Santillán en Palermo y desde entonces es el rey. Después puso una academia muy concurrida en la calle Lavalle. También es bueno David Undarz, al que llaman "El Mocho", que deleita a todos en el Tabarís. Juan Carlos Herrera, al que Casimiro conoce desde los tiempos del tango prohibido, también puso una escuela de baile que, según le han dicho, anda muy bien. Se llama "Escuela de bailes modernos y tango" y funciona en el 1282 de la calle Bartolomé Mitre.*

*Casimiro no se achica a la hora de enseñar. ¿Acaso no lo hizo en París durante años? Ahora, de vez en cuando, suele dar clases particulares en casas muy particulares. Justamente ayer, don Saturnino Unzué le dijo que lo iba a llevar a la residencia de unos parientes que querían aprender a bailar. Él dijo que sí, que no tenía problemas, que tenía una vasta experiencia en la docencia del tango, que iba a estar a la altura de las circunstancias. Y Saturnino le creyó. ¿Cómo no creerle al maestro de la oligarquía parisina?*

*Lo que tal vez Saturnino no sabe, o hizo como que no sabía cuando se lo cruzó por la calle, es que Casimiro está un poco exce-*

*dido de peso. Siempre le gustó comer mucho. Las calorías le permitieron bailar noches enteras sin desfallecer, pero ahora ya no baila tanto como antes y las .grasas se han atrincherado a la espera de nuevas carreras de tango.*

*Carreras que ya no vendrán. No para Casimiro, que de día vende lo que puede y de noche les enseña a las familias de la avenida Alvear cómo hay que poner los pies si uno quiere que los cortes salgan como Dios o el Diablo mandan.*

* * *

La década de los 20 se inaugura en Buenos Aires con una intensa lluvia de bailes, entre los que el tango brilla con luz propia. La tendencia que se inició en la segunda mitad de los 10 se incrementa y profundiza. El desarrollo de la industria discográfica, los nuevos aparatos reproductores de sonidos, la incipiente radiofonía: todo parece arreglado para que la sociedad se entregue alegremente al frenesí del baile. Y así sucede, sin que por ello se decrete el fin de los problemas de la gente. El presidente Yrigoyen le pasará el mando a Alvear en 1922, y dos años más tarde la situación hasta entonces un tanto comprometida de los mercados internacionales de trigo y carne mejorará sensiblemente. Entre 1924 y 1929, para no ser menos que Nueva York, París o Berlín, Buenos Aires vivirá sus propios "años locos".

Si algo corporiza el espíritu de los tiempos, eso es el baile en todas sus formas. Los años 20, con su desbordante energía, parecen expresarse a sus anchas en las pistas de baile. El fenómeno es mundial, o al menos se verifica en las grandes capitales del mundo. El interés por el baile en la Era del Jazz consiste, al decir de Ann Wagner, en una exageración de los previamente dramáticos movimientos y estilos rítmicos que, con la irrupción del ragtime y sus posibilidades dancísticas, marcó un brusco corte con la cultura de la sociedad victoriana.

En los Estados Unidos, de donde provienen las principales tendencias del momento, el interés cada vez mayor por los bailes modernos de salón inducirá a todo tipo de interpretaciones. Se hablará, con mayor o menor pretensión científica, de un claro síndrome de época: manía, furor, alienación, automatización y, según la posterior expresión de Lewis Yablonsky, "robopatología" (*robopathology*).

Epoca de excesos y récords, los 20 son, en los Estados Unidos, los años de una serie de hechos bastante pintorescos. Así

como Charles Lindbergh cruza el Atlántico en su pequeño aeroplano, otras proezas no tan heroicas reflejan conductas al menos estrafalarias. Una pareja norteamericana se da un dulce beso de 96 horas de duración. Señores obesos permanecen postrados en sus camas sin poder levantarse, comiendo sin parar, hasta la muerte. En las maratones de baile de Denver o Kansas City, hay parejas que pueden bailar varios días seguidos (No obstante, el furor de las maratones se dará unos años más tarde, en plena Depresión). Las conductas maníacas y "robóticas" se dan en distintos órdenes de la vida cotidiana, y siempre tienen abundante espacio en los periódicos y magazines. Todo muy norteamericano.

Si los "rugientes 20" son la era del "maravillo desatino" (*wonderful nonsense*), pues entonces la pulsión de baile "alocado" es, para los observadores menos complacientes, la prueba más contundente de que la gente se lanza a bailar "fuera de sí", "descontrolada", "enloquecida", sin saber exactamente lo que hace y cómo lo hace. Los más cultos asegurarán que todo eso está bien explicado por un psiquatra de Viena llamado Sigmund Freud: él habla de Eros y Tánatos, la lucha entre los instintos de vida y los de muerte, una pugna que la modernidad parece haber asumido colectivamente. Los bailes de los 20 parecen ser la encarnación de aquel drama freudiano. Se baila como expresión de vida, pero también se baila "hasta la muerte".

¿De donde provienen estos cambios? No hay escritor que no repare en el corte traumático de la Primera Guerra Mundial. Duro golpe a los modelos apolíneos de armonía y autoridad, la guerra mata, destruye, pero en cierto modo también libera. Mientras en Rusia se proyecta la sociedad de los soviets y en Italia el fascismo pretende hacer pasar por revolución una virulenta contrarrevolución, en el orden cotidiano de los bailes sociales la sublevación de los cuerpos destruye los ahora viejos principios de moralidad y decencia. El baile emerge como la respuesta de los cuerpos frente a los interrogantes más críticos de la modernidad, ese proceso racional que desembocó en la catástrofe de la *Grande Guerre*. El baile los refleja, transcribe la nueva concepción corporal de hombres y mujeres, pero también tranquiliza, conservando viva, en medio de la ola de cambios y rupturas, la ceremonia del encuentro social. Eso no ha cambiado mucho, aunque parecieran haberse multiplicado los lugares y las situaciones de baile.

Un escritor argentino atento a las inflexiones de la vida cotidiana, Roberto Gache, teoriza sobre el baile en las sociedades modernas: "Hay una gran tragedia en la vida del hombre moderno. Ya habrá adivinado el lector que me refiero al hombre que no

baila. Siendo hoy el baile la forma común de la expresión humana, los hombres que no bailan son, como los mudos de antes, hombres que no saben expresarse en medio de sus semejantes. Son los analfabetos de los tiempos modernos. El único analfabetismo posible hoy, ya que la difusión actual de las novelas semanales ha conseguido que hasta los más recalcitrantes analfabetos empiecen a escribir".

Un poco de Bergson, otro poco de Nietzsche, tal vez la lectura del último número de *L'Illustration*: Roberto Gache traduce con bastante originalidad lo que circula en el campo intelectual y lo que se mueve en las muy concurridas pistas de baile. Danzar es vivir modernamente, dicen todos, en el aún joven siglo XX. Siglo ya golpeado por una catástrofe mundial: alumbramiento traumático de una nueva era cuyo futuro no está para nada garantizado. Mientras tanto, ¿qué mejor solución que el baile? Ya nadie puede ser optimista, como aquellos hombres tranquilos de la *belle époque*.

Se baila para desandar el recargado camino de la palabra, opinan los pesimistas disfrazados de optimistas. "Ha entrado al mundo la pereza de hablar y de pensar", sentencia Gache. "Por no pensar y por no hablar los hombres bailan. En el baile ha encontrado su destino el silencio de los hombres. El baile es así una nueva forma que adopta la vida. Acaso vuelve la humanidad al espíritu nómada de su primer momento. Los hombres de hoy vagan sin rumbo dentro de un salón de baile, como los abuelos prehistóricos, llevados por el hambre, vagaron sin rumbo por bosques y llanuras. Dentro de un salón también caben las leguas..."

Hay decenas, cientos de cuerpos que se desplazan, en compañía o en soledad, en danza o en caminatas circulares, por la extensión de una pista. Cuerpos que salen, que no se quedan en sus casas, porque la diversión está afuera, en las calles y sus estaciones. ¿Cómo censar la explosión espacial signada por el baile? El club y el cabaret. La carpa de las romerías y el Parque Japonés , con sus "bailes populares junto al teatro, conciertos y otras atracciones". El café dudoso que se inclina hacia el río sin olvidarse del tango de victrola o de humilde bandoneonista. Los falsos palacios genoveses de la Boca y Barracas, y esas salas "filodramáticas" de barrio que suelen prolongar el encuentro teatral con bailes familiares. Las confiterías en las que se permite bailar y los patios humildes, adornados con guirnaldas de papel y los clásicos farolitos "chinescos", en los que

los jóvenes, aún niños grandes, se inician en los códigos del baile adulto. Casi todos los espacios son válidos para la práctica de las danzas populares.

No es que haya desaparecido la privacidad del baile burgués, que sigue y seguirá revelando, desde la fortaleza privada, el status social. Se trata, más bien, de la irrupción de una zona limítrofe entre la vida privada y la vida pública; un escenario colectivo en el que actúan los propios espectadores. Todos actúan y todos se miran, pero el que mejor actúa es el que casi no mira, el que se olvida de todo en pos del baile. Es la vieja costumbre de la danza, pero ahora, bajo el efecto democrático y narcotizante de la amplificación sonora y la invasión de las músicas de la calle sobre la privacidad, la costumbre parece desbocarse, invadirlo todo, hacer de la vida misma un símil del baile, y no al revés.

No ha muerto el espontaneísmo del baile —al menos no ha desaparecido del todo—, pero hay cada vez más bailes organizados. Los encuentros —de eso se trata, después de todo— se planifican con tiempo y criterio. No se baila porque sí: hay que encontrar alguna excusa, algo que legitime la reunión y la dignifique con un sentido trascendente. Porque así se podrá seguir hablando del baile durante muchos días: el encuentro será el contenido de un relato oral siempre atractivo. La memoria del último baile.

A veces, pareciera que la sociedad en su conjunto danza para celebrar algo, como cuando se saluda la proeza aeronáutica de Ramón Franco convocando a cientos de porteños para que bailen de cara al cielo. ¿Qué mejor homenaje que un lindo baile para un hombre que se ha hecho famoso atravesando el océano por el aire? Menos épica, la entrada de un amigo en la cárcel también puede generar un baile de colecta: hay que juntar unos pesos para que el vecino que dio el mal paso no sufra tanto en prisión. Estos bailes suelen ser resistidos por algunos vecinos inflexibles, pero la mayoría de los inquilinos del conventillo termina aceptando que errar es humano, y que el baile es más humano aún.

Otras veces, es la solidaridad misma la que se expresa a través de un baile. Inundación o incendio, aquí o allá: clubes y asociaciones de socorro saben que nada como un gran baile para juntar fondos. Claro que una vez iniciado, el baile tapa con su propia alegría todo lo demás. Nada lo precede, nada lo trasciende: la amnesia que provoca el baile es inevitable. ¿Por qué era que nos reunimos a bailar?, se preguntan los organizadores cuando, hacia la medianoche y ya bien entonados por la bebi-

da, nadie puede imaginar algo más importante que mover placenteramente el cuerpo hasta que salga el sol. Mañana se verá.

Los bailes organizados y anunciados con varios días de anticipación tienen que ver con la relación del hombre moderno con el tiempo libre, *su* tiempo libre. Este existió siempre, pero tiende a agrandarse con el cambio de siglo, para quedar definitivamente establecido y reglamentado después de la Primera Guerra Mundial. En efecto, la institución del sábado a la noche revoluciona el mundo del baile que, lejos de desfallecer al surgir las ofertas del cine y el teatro "continuados" , terminará siendo el romántico broche de oro de una buena salida, de una salida completa.

Si hacia 1926 la ciudad de Buenos Aires cuenta con 158 salas de cine y 24 de teatro, no es menor el número de lugares "para bailar", aunque las estadísticas mensuales que puntillosamente levanta la municipalidad no los mencionen. ¿Por qué no hay censos de milongas, fiestas sociales y cabarets? ¿Será porque el baile social en lugares públicos sigue siendo esa zona de dominio incierto, zona que se permite o se prohíbe, e incluso a veces se alienta y promueve, pero nunca se registra? Una explicación más concreta, sin embargo, es la que Ann Wagner brinda a propósito de similar situación en los Estados Unidos: muchos salones de baile carecen de licencia de habilitación. Son sitios clandestinos, más por cuestiones legales que morales.

Se baila y se bailará también otras noches de la semana, pero la del sábado tiene un encanto especial: en las próximas décadas esa preferencia se magnificará hasta convertirse en la gran institución del ocio moderno. Tal vez, como advertirá Witold Rybczynski, esto tenga un origen religioso: "para mucha gente, el domingo aún era un día tabú para cortejar". Y la noche del sábado, del viejo sábado, ¿acaso no era el momento de la brujería y la magia negra?

Sea como sea, en los años 20 la noche del sábado adquiere su colorido clásico, convirtiéndose en la ceremonia que miles —¿millones?— de argentinos esperan con ansiedad a lo largo de los cinco días "duros" de la semana. Y hay toda una preparación para *ese* sábado y *esa* noche. Preparación que no cesa hasta minutos antes que empiece el baile. "La noche del sábado es la noche de las peluquerías abiertas", observa Gimenez Pastor a fines de 1919. "Sólo los sábados por la noche uno se da cuenta de la cantidad de brillantina que produce la industria y de la suma de cabezas que se entregan a la manipulación embellecedora."

Esa gente se dejará devorar por la nocturnidad tan esperada, para entrar con dolores de cabeza en la piadosa tregua del domingo. En las romerías de Palermo, sin embargo, la fiesta suele ser el día de misa, cuando gracias al franco de las mucamas gallegas —que por aquel tiempo todavía se otorga fin de semana por medio, como en el siglo XIX— el preámbulo al lunes también tiene algún interés. Esta costumbre dominguera será retomada años después por las "muchachas del interior".

En los cabarets se celebra la noche del sábado eterno, la gran aquiescencia de la vida para ciertos sectores de la población. En los cabarets, la del sexto día no es la única noche, si bien la promesa de un domingo reparador, y tal vez familiar, lava culpas por adelantado. Por lo pronto, la del cabaret es una celebración que encierra algunos peligros y mucha fascinación. Pero la mayoría de la gente no va a los cabarets. Los grandes bailes, si bien aún no tienen el aspecto de concentraciones masivas que cobrarán en las décadas del 40 y 50, se llevan a cabo en los espacios autorizados por las asociaciones intermedias y sus múltiples variantes.

No siempre se baila de noche, aunque la noche sea el ámbito "natural" de la diversión. En la costanera, los domingos desde el mediodía, los trabajadores y empleadas de talleres, tiendas y usinas se encuentran en los "recreos" para pasar un rato de "baile, amor, asado y puchero". A pocos kilómetros de Capital, en Berisso, los trabajadores de los frigoríficos Swift y Armour acampan con sus familias en los espacios recreativos de que disponen las empresas. Ahora son inmigrantes, en el futuro serán provincianos recién llegados al Río de la Plata. Y siempre bailarán. Lo mismo sucede ahí nomás, en la isla Paulino. Entre los excursionistas, siempre hay algún conjuntito de violín, mandolina y bandoneón.

Los inmigrantes se entregan a los bailes de la égida y a los del país receptor con la misma energía, pero nunca abandonan del todo sus instrumentos típicos. Los eslavos tocan balalaikas, los italianos acompañan sus efusivas tarantelas con mandolinas y acordeones y los españoles, del fandango a la jota, sacan a relucir un arsenal musical en el que se reconocen las diversas regiones penisulares. Observa a comienzos de los 20 un cronista de *Fray Mocho*: "El típico acordeón gime un tango perezoso y a dos cuadras un guitarrista la emprende con el mismo tango. La gaita, con todo el aroma de tierras ásperas y cerriles, agita su enorme bolsón con los compases de la muñeira; y en un cono de

mayor aristocracia, los bailarines transpiran, bajo el estruendo de los cobres de una "banda", que es una verdadera banda..."

Ya en 1924 se anuncian grandes matinés, tanto en Buenos Aires como en el resto del país. En La Plata, el Círculo Napolitano organiza bailes a las cuatro de la tarde, mientras en Berisso núcleos de "jóvenes y señoritas" promueven bailes conmemorativos —el más concurrido es el del 9 de julio— desde las ocho de la noche. En Mar del Plata, el lujoso Bristol ya no está solo. En sitios como el Hotel Regina, las familias acomodadas bailan con el fox trot y el two steps, sin que esté excluido el tango, pero en el marco de "reuniones familiares", aclaración que nunca está de más. No son excluyentes pero invitan a la autoexclusión. Se busca desanimar a las patotas, el gran problema social de las noches y los atardeceres argentinos. No obstante, suena muy lejana la época en la que los bailes en el famoso Bristol Hotel solían terminar en trifulca cuando el maestro anunciaba un tango.

Lo mismo sucede en Bahía Blanca, el gran centro urbano del sur de la provincia: a los bailes familiares de la Sociedad Vasca acuden familias enteras, desde las diez de la mañana. Otras veces, los bailes se llevan a cabo en quintas de chacareros de la zona. Peonada y gente de ciudad bailan con el mismo arrebato el pasodoble que el corrido, el vals que la ranchera, con el fondo sonoro de algún conjunto típico o de la Rondalla Ibérica. En todos los casos, se intenta crear un "cordón sanitario" contra la intromisión de "malos elementos": "vagos y malentretenidos", mujeres de moral sospechada, vándalos que disfrutan "haciendo lío". La luz del día brinda ciertas garantías de paz.

Cuestión de estilo: se trata de diferenciar los bailes *buenos* de los bailes *malos*; los que están fuera de toda sospecha de los que pueden descarrilarse sin previo aviso. De su viaje a Buenos Aires, Enrique Gómez Carrillo recordará muy nítidamente la costumbre, según él "muy argentina", de las pandillas noctámbulas que suelen copar los bailes. Son los amigos de Loco Lindo, para los que el escritor reserva una mirada indulgente: "Entre los chicos elegantes que se divierten, que van a los cafés nocturnos y a los teatros ligeros, lo que pudiéramos llamar el espíritu de pandilla está más desarrollado que en ninguna otra parte del mundo. Aislado, un porteño de éstos parece tímido. En cambio, cuando se halla en medio de un grupo, anímase, habla, ríe, se divierte... Y hace tonterías".

¿Qué buscan los *jailaifes* en los bailes? ¿Qué encuentran en el tango, antes y después de la consagración francesa? ¿Acuden

en grupo por temor a lo desconocido, por temor a cruzar una frontera social que despierta tanta excitación como recelos? Enrique Cadícamo ensayará, muchos años después, una explicación poética : "Acudían por snobismo; /París hacía lo mismo/ con los oscuros sótanos de Ménilmontan/ —bailetines famosos del *passé la moné*—/ donde la gente bien/ se mezcla/ con las *javás* apaches/ o los valses *chaloupe*/ de lascivo vaivén".

Una nota de la revista *Nosotros* es menos contemporizadora con los "alborotabailes" que el mundano Gómez Carrillo. Para los que hacen la revista, aquellos *jailaifes* en busca de diversión fácil y violenta son un tipo social bien diferente al del cuchillero del cuento de Borges. "Todos analfabetos, todos monigotes que no saben sino apretar el cigarro con los dientes mientras dirigen miradas insolentes, y que creen conquistar a las muchachas con su aire de desprecio y con el sombrero metido hasta las orejas; todos capaces de alguna barbaridad cuando han bebido algunas copas de champagne, hablando de sus ilustres abuelos y de sus grandes estancias...".

Tonterías, barbaridades, calaveradas: las palabras que caen sobre las tribus caóticas, azote de la noche desde la época de Hansen, delatan puntos de vista, diferentes maneras de apreciar un movimiento nocturno que, si bien no es nuevo, se acelera en los años 20. Es así como, con sus matices, la "muchachada del centro" es tema recurrente en letras de tango y piezas de teatro; a veces se asoma incluso al tímido cine mudo nacional. En realidad, esos grupos existen en función del baile. Diríase por y para el baile, aunque una vez armado el alboroto la danza pase a un segundo plano. En el espacio convenido de la diversión nocturna por antonomasia, los "alborotabailes" despliegan sus energías acumuladas, alterando por una noche la inercia de clase que es, a los ojos de los sectores trabajadores, más un estigma que una distinción.

El problema llega cuando las tribus *invaden* otros barrios: nada como los bailes para la lucha simbólica —a veces no tan simbólica— entre clases sociales e identidades. Es algo que prácticamente nace cuando nace el tango —y antes también, si se tienen en cuenta las pulperías y los bailongos de los tiempos de *Martín Fierro*— y se prolonga como una constante histórica a lo largo del siglo XX, recrudeciendo incluso en los años 40. Mucho antes de que los tangueros se acostumbren a viajar en avión por el mundo entero, una cuadra puede ser el centro de la galaxia. Y siempre es peligroso emprender un viaje intergaláctico. "Va cayendo gente al baile..."

A diferencia de otros entretenimientos impuestos o simple-

mente mediatizados por una compleja cadena de factores, el baile suele ser una *construcción* de la gente misma, de los que bailarán esa noche. Por eso, el baile popular, el que se lleva a cabo en el barrio —tan distinto al del cabaret e incluso al de las romerías— tiende a ser una propiedad colectiva muy apreciada y cuidada por la comunidad que lo ha organizado.

Se trata, en gran medida, de un fenómeno universal. Escribe Daniel Fabre a propósito de las fiestas con baile en un pueblo de Francia: "Esos muchachos irrumpían en el baile, pero sólo para dar una vuelta a la pista. Ni habían llegado para bailar, ni tenían la menor posibilidad de invitar a una muchacha del lugar; pero hacían que se los viera juntos y se los reconociera, y luego se instalaban en el café. Su actitud era abiertamente desafiante y de inmediato les plantaban cara, unidos, los jóvenes del lugar. Desde siempre, las juventudes de los pueblos cercanos se enfrentaban a empujones y en peleas. Se conocían perfectamente, coincidían de manera regular a lo largo de todo el calendario de las fiestas de la montaña y siempre solían tener pendiente algún pequeño contencioso, relativo al pundonor".

En contraposición al niño "bien" que anda en patota o al que participa de las barras más domésticas que preservan la seguridad de las chicas del barrio, está el hombre solitario, el que no se integra, el que parece guardar misterios insondables, el *raro* del baile. El drama del hombre que no baila, como lo puntualiza Roberto Gache, es una de las formas de la angustia moderna en los escenarios de la alegría.

Esta anomalía no se reprime directamente. Sobre ella hay una sanción más sutil, asordinada, que pone en evidencia al destinatario y a los que lo contemplan: el solitario es la nota discordante que no participa de la fiesta. Él está y no está en el baile. Puede ser un hijo del barrio, un conocido, pero al no bailar elige el autoexilio. ¿Un aguafiestas, que con su sola presencia parece condenar, por contraste, a los que sí se divierten, a los que sí bailan? ¿Un "pata dura" que no se atreve a marcar una diferencia humillante? ¿O tal vez un retraído que prefiere ser *voyeur* antes que *actor*...? En no pocas películas, novelas y cuentos, en prácticamente todas las épocas y todos los lugares, aquel que asiste al baile sin bailar es un factor de tensión: algo no anda bien con él y con los otros.

En realidad, el solitario es casi siempre torpe con su cuerpo, está reñido con el sentido lúdico de la vida, es *lento* e infeliz en su relación con las mujeres. Parece estar preguntándose siem-

pre: ¿qué hago yo aquí? Y sin embargo, ¿cómo no valorar desde el romanticismo el enigma del solitario, acaso un herido de amor? Frente a él, la eterna escurridiza alegre, en el fondo más misteriosa que nadie. Es la colombina del tango de García Giménez (*Que siga el corso*) y la mascarita de *El sueño de los héroes*, la novela de Adolfo Bioy Casares, no casualmente ambientada en el Buenos Aires de los años 20.

Gregarios y solitarios suelen prepararse para el baile. Quien aprendió trabajosamente los pasos del cakewalk ahora tiene que "sacar" el two steps y el popular fox trot. Es posible que el pasodoble lo baile sin problemas —quién no sabe bailar un pasodoble— pero pronto llegará el desorbitado charleston, sin duda el baile que mejor simboliza las transformaciones socioculturales de los *roaring twenties*, con la moda de faldas cortas y cuerpos flexibles y sus connotaciones etílicas y sexuales. ¿Cómo asimilar tanta información? ¿Cómo adiestrar los cuerpos para el desafío siempre renovado del baile?

En el contexto de la primera gran ola freudiana, cuando empiezan a caer los prejuicios de la era victoriana y se resienten los criterios decimonónicos de raza y familia —y en menor medida también de género—, bailar es el modo más directo y accesible de vivir los cambios, de ser un hombre o una mujer del siglo XX. El triunfo total de la pareja por sobre la composición grupal de los tiempos de la cuadrilla americana —se requerían cuatro parejas para la coreografía básica— reafirma una nueva dimensión del hombre y la mujer. Pero a su vez ese triunfo prenuncia nuevas mutaciones: tanto el charleston como el shimmy o el poco conocido en la Argentina black bottom llevan a una flexión de la pareja tradicional, que ahora deberá moverse de un modo bien diferente de los de otros tiempos. Para una música que exige con mayor frecuencia realizar una serie de pasos bastante poco convencionales —giros y curvaturas de rodilla, inclinaciones del torso, pataditas hacia atrás, sacudidas de hombros y movimientos de brazos—, la posición "clásica" de la pareja en la pista de baile está perdiendo vigencia. Después de un tango bien "apretado", la pareja que desee bailar algún tema "americano" deberá aceptar una mayor soltura corporal. Ya no habrá tanto contacto o dependencia entre dos cuerpos, ni conductas masculinas dominantes. Para esto último, siempre estará el tango.

¿Donde se aprenden las nuevas pautas de la pareja en sociedad? ¿Quién puede dar cátedra de modernismo corporal? Una vez más, el tema no es exclusivamente argentino. Hacia 1912,

una serie de artículos editados en diarios norteamericanos dan cuenta de la existencia de innumerables escuelas de baile. Y, lo que es más preocupante para los guardianes de la moral y el control social, cada día es mayor el número de mujeres que asisten a esas escuelas o academias, en lugar de aprender a bailar en sus casas, vigiladas por sus padres.

En la Argentina de los años 20 proliferan las escuelas de baile que prometen un apredizaje veloz y eficaz. Hay, desde luego, antecedentes. Una de las primeras escuelas publicitadas en los diarios es la de Herrera, que desde 1917 viene ofreciendo lecciones de tango y "bailes modernos". Y más tarde se impondrá Francisco Comas, fundador del "Instituto Superior de Baile" y primer presidente de la "Sociedad Argentina de Profesores de Baile".

Para Comas, bailar bien es fundamental en la vida de relación. "Si estamos convencidos de que el baile es útil y necesario, tratemos de bailar siquiera modestamente bien. Muchos son los que bailan. Pocos los que lo hacen bien. Entre los que acostumbran a bailar en casas particulares es donde notamos mayor número de personas que bailan mal, pero ellos no lo saben, los demás sí."

Otra forma de humillación, entonces: ya no la que sufren los que no bailan, sino la que pesa, de modo implacable o leve según los ambientes, sobre el mal bailarín. Para Comas, bailar es el acto en sociedad más serio de todos. "Es muy deplorable observar en muchas reuniones sociales en casas de familia a quien toma a la compañera con tan poca delicadeza como si no fuese persona la que llevase; este otro quiere hacer gala de tanta fineza que sólo quiere tomarle un dedo de la mano; allá va otro que levanta el brazo tan en alto que hace peligrar al de la dama de una dislocación; este otro lo mantiene tan caído que casi le roza las rodillas. Aquél se pone tan rígido que semeja un palo; el otro tan inclinado adelante que parece que fuera en broma; aquel otro se inclina tanto hacia atrás que expone a inminente peligro su cabeza..."

Circula por aquellos años el folleto *El tango argentino de salón. Método de baile teórico y práctico*, de Nicanor Lima, un instructivo para aquellos que "están en vísperas de viajar a París". Pero la gran eclosión se da alrededor de 1924, cuando en Buenos Aires se pueden contabilizar más de diez escuelas de baile, las principales publicitadas en las secciones de clasificados de los periódicos.

Si bien profesores de baile siempre hubo, en las décadas del 10 y del 20 las innovaciones dancísticas se suceden con velocidad creciente. En sintonía con la era del baile, muchos argen-

tinos pagan para no pasar papelones. Los precios son accesibles: 2 pesos las clases generales y 5 las individuales, cuando una platea del Colón cuesta 8 pesos y una entrada al cine 1 peso.

El mercado supone la democratización de los saberes dancísticos; saberes prestigiosos, porque al baile se lo considera algo más que un simple esparcimiento social. La complejización de pasos y figuras, el predominio de las nuevas coreografías, todo implica una demanda sostenida de conocimiento "técnico". Para una franja cada vez más grande de la clase media argentina, y desde luego para los jóvenes de las clases pudientes, urge estar al día en materia de bailes. "El profesor Silva es el único autorizado del Plaza Hotel que enseña fox trot como lo baila el Príncipe de Gales."

Moverse con soltura y de acuerdo con las figuras que determinan los nuevos ritmos es *chic*. ¿Cómo perderse la oportunidad de saber algo más sobre las posibilidades del cuerpo, su potencia y sus caprichos? "¿Usted quiere conocer las figuras modernas? Visite al profesor Antonini, que ya tiene 6.695 alumnos en tango, shimmy y pasodoble."

Por lo tanto, a los parámetros "tradicionales" de la formación cultural se suma el del baile, "el más noble de los deportes", la llave que puede abrir de par en par los portones de las reuniones sociales.

Así se promociona la Academia Corral en 1925: "No sea usted reacio, aprenda a bailar si es joven o por más edad que usted tenga; pues no sólo conservará usted su salud quebrantada por la inacción, sino que hará usted también papel más culto en sus reuniones sociales. Pruebe en esta escuela, si acaso ya en otra fracasó, en la seguridad de conseguir el más noble deporte. Abonos de 40 pesos hasta aprender a bailar".

Bailar bien es sinónimo de buena cultura. Ya no basta con haber leído el último libro de Gabriele D'Annunzio y asistir regularmente a las veladas del Colón o a los estrenos del Cervantes. Ya lo dijo José Bianquet, El Cachafaz, tal como lo recuerda Francisco García Jiménez: "Cada cual en su cencia hermano..., y todas las cencias juntas. P'andar derecho en la vida hay que llevar bien balanceado el cuerpo. En buena hora que tengás sabiduría en el mate... ¡Pero no dejés analfabetos los pieses" (sic).

Si bien el tango y los "bailes modernos" han nacido entre los sectores populares, los profesores ofrecen un saber ya probado y legitimado entre las clases altas, para ser finalmente absorbido por las clases medias. La escuela de L. Coty, por ejemplo, avisa a sus potenciales alumnos que su directora ha sido "profesora de

las más distinguidas familias de la sociedad porteña y extranjera". No vayan a pensar que se trata de una oscura milonguita. Después de todo, hay lugares y lugares para mover las piernas. Y hay personas y personas. Las academias siempre remiten a un origen dudoso. Así fue y así será hasta fines de los 40. Por eso, algunos prefieren la palabra Escuela.

La irrupción en el mundo del espectáculo de bailarines que actúan y de actores y actrices que bailan consolida el interés por aprender aquello que genera admiración en los teatros y en los cines. Las bailarinas modernas —las revisteriles, no las de Denishawn— son tan populares como las estrellas de Hollywood, y no es extraño que trabajen en películas. Josephine Baker, Betin Ree, la Mistinguett: son milonguitas mundiales, muñecas bravas que triunfaron en los escenarios del mundo.

A propósito de esto, la figura de Josephine Baker es fundamental. Conocida por sus grabaciones y algunas intervenciones cinematográficas menores, La Diosa de Ébano se presenta en el teatro Astral de Buenos Aires el 29 de mayo de 1929, iniciando una larga gira por algunas ciudades del país. Su debut se convierte en un hecho estruendoso. Hasta el mismísimo presidente de la nación, Hipólito Yrigoyen, opina desfavorablemente sobre este cuerpo negro que se mueve de manera *salvaje* : también los bailes de escenario pueden generar un gran malestar, más aún si no están en un plano lo suficientemente etéreo y lejano como para no ejercer cierta influencia sobre las conductas de las personas comunes y corrientes.

La prensa abona el escándalo. *Crítica*, de Natalio Botana, apoya a la bailarina, porque se sabe que al Presidente no le gusta esa mujer que mueve el trasero impúdicamente. Si hay que derribar al Presidente, todos los caminos parecen válidos. Incluso, la ruta oblicua y atestada del baile moderno. Otros medios se limitan a traducir en letra de molde el impacto cultural de una mujer que baila de *otra* manera."Es la mujer de la tribu", señala un periodista de *El Diario*, "la negra guerrera en actitud casi salvaje: avanza, se mueve, se agita, hace contorsiones con el cuerpo, agita los brazos sin preocuparse del compás de la orquestilla, baila con un énfasis, con un empuje nunca visto en ninguna danzarina..."

Entre las mujeres argentinas, más modesta y recatadamente, varias cancionistas de tango se animan a bailar, y los cuerpos estables de los teatros Maipo y Porteño difunden el nuevo modelo de belleza femenina, inseparable del baile. Estos modelos, las

caras y las piernas bonitas que venden las vidrieras de los teatros, se imponen y eternizan a través del omnipresente cine y las cada día más influyentes secciones de espectáculos de periódicos y revistas.

Los magazines reproducen enfáticamente, a página entera y con diagramación destacada, imágenes de un mundo estelar dominado por los bailes modernos. En la era del jazz, como bautiza Scott Fitzgerald al mundo de los 20, el gran espectáculo es el baile popular apenas estilizado que se ve en las películas y en los teatros de revista, y que luego los medios multiplican *ad infinitum*.

Los argentinos leen las declaraciones de las estrellas de cine que, permanentemente, hacen referencia a los nuevos bailes. "En toda cosa, la moda cambia a medida de los deseos de la gente y no antes ni después", afirma Gloria Swanson en una entrevista traducida por *Caras y Caretas* en 1920. "La gente desea el baile de jazz y ahora lo tiene, como en una época tuvo la contradanza de Virginia o el vals." ¿O acaso eran más "naturales" los bailes del siglo XIX? Para Francisco Comas, "los bailes modernos, especialmente el fox trot y el pasodoble, están basados en movimientos naturales, es decir, sobre el paso de marcha que es la forma natural de andar".

Las escuelas asimilan toda esa información y la "devuelven" a un mercado apetente no sólo de noticias sino también de cierto protagonismo. La reunión social del baile es, a su manera, una transposición del universo de las revistas y el cine al espacio acotado y "real" del baile y de la noche. Se vive la fiesta del cuerpo como una película de final incierto: se triunfará o se perderá según la suerte de la danza y los humores de los bailarines. Pero siempre lo "importante" estará en el momento del baile, ese recorte mágico de la vida real.

Contribuye al furor dancístico toda una literatura sentimental que hombres y mujeres, más ellas que ellos, leen con sumo interés. En cuentos como "El sueño de una noche de baile", publicado en *Fray Mocho* el 27 de marzo de 1928, el baile es el momento de las grandes confesiones, dentro de la pista y fuera de ella. A un costado, los personajes centrales —casi siempre una hombre y una mujer— discuten y se enfrentan, ceden y se reconcilian. Y en el círculo de la danza popular, donde la palabra es más difícil y esporádica, donde todo lo que no sea el baile mismo parece estar de más, el confesor se suelta y "abre su corazón": "El contacto de los cuerpos enlazados era así más íntimo, más propicio para la confidencia...".

* * *

En un breve cuento titulado "La alegría del cabaret", Manuel Aznar narra las peripecias de un tal Benito, un correntino que llega a Buenos Aires y lo primero que hace es meterse en un cabaret. El texto, publicado en *Atlántida* a fines de 1919, es una detallada y muy adjetivada descripción de un cabaret, a la vez que una condena moral implícita. El hombre *puro* del interior cae, cual muchacha de barrio, en el antro por excelencia de la ciudad: "Benito entró con una lentitud algo zurda... Efectivamente, aquello era, sí, lo que le habían contado. Allí la la juventud bien vestida enviaba sus dardos a las más bellas damas. Hasta el aire... En el aire había perversos aromas, olor a tabaco, perturbadora acritud de insanos apetitos... Hasta la luz era allí donjuanesca, caprichosa, jocunda, prodigada a raudales, jugaba con las piedras falsas, arrancándoles piadosos destellos, y ponía chiribitas en los ojos cansados y extrañas policromías en las copas..."

El final es fácil de imaginar. Benito se queda sin un centavo —la noche abusadora— y sale de madrugada a la calle —la noche inhóspita—, entre atontado y arrepentido. ¿Qué otra cosa le ha dejado la experiencia, además de un fuerte dolor de cabeza y un gran aturdimiento? Si las escuelas de danzas populares son la cara diurna del boom dancístico, el cabaret es el foco más intenso del imaginario nocturno. Cabaret: la sola palabra despierta inquietud y excitación. En mayor o menor medida, todos los argentinos son como Benito. Han oído leyendas de cabaret, y muchos sueñan con corroborarlas.

Para las artes del baile, ese espacio un tanto prohibido y lujoso en el que se dirimen ciertos destinos individuales, ocupa el lugar que en la *belle époque* nacional les correspondió a las academias y las casas dudosas de María La Vasca y otros nombres menos conocidos. Pero no se trata de una simple sucesión. Cabaret es un vocablo muy usado en los 20. Remite a la vida nocturna de la República de Weimar, donde la experimentación y las artes populares se solidarizan. Difícilmente haya una palabra de tanta carga epocal, si bien sobrevivirá algún tiempo a la crisis de los 30.

Voz francesa que se difunde en Buenos Aires a comienzos de siglo, el cabaret como lugar de diversión fijo y reconocible, con público propio y *staff* de orquestas y "mujeres de la noche" especialmente contratadas para atender a los clientes, viene por línea casi directa de lo de Hansen. A diferencia de salones más populares de baile, el cabaret ofrece una combinación de placeres: allí se baila, sí, pero también se come y se bebe, y en varias ocasiones el ambiente propicia los amurracos y el besuqueo y manoseo de las parejas, ocasionales o fijas. El cabaret es el espa-

cio-tiempo predilecto de eso que en mundo anglosajón se denomina *petting parties* (fiestas licenciosas), si bien orientado hacia las clases media alta y alta. Luis Adolfo Sierra cita al cabaret entre los factores fundamentales en la difusión y consolidación de la orquesta típica, después de la etapa de los cafés "con camareras", y Blas Matamoro lo define como "la versión ceremonial y pública del burdel antiguo".

Ya en 1913, el Armenonville, en Avenida Alvear y Tagle, y Les Ambassadeurs, sobre Figueroa Alcorta, son el epítome del furor tanguístico inmediatamente posterior al triunfo de Casimiro, Bernabé y los otros adelantados en París. Prueba del afrancesamiento de la vida nocturna argentina, el cabaret es el escenario de la farra nacional sostenida, en parte, por el dinero fácil de la burguesía terrateniente que sale al centro, algunas noches. A propósito del Armenonville, Francisco Canaro señala en sus memorias: "Era un local amplio, una especie de gran caja de vidrio forrada con tablitas de madera cruzadas y con enormes ventanales, rodeado de hermosos jardines con bancos, mesas y adornos que le daban un aspecto majestuoso, enaltecido por una profusa y bien distribuida iluminación. Era un local preparado para deleitarse en las hermosas noches de verano. Tenía saloncitos reservados y confortables para quienes deseaban ocultar sus canitas al aire o la discreción de la soledad de dos en compañía...".

A medida que se va estableciendo una rutina del cabaret céntrico, aquel que gradualmente complementa y finalmente reemplaza al estival con mesitas y jardines exteriores, la fauna del lugar se convierte en uno de los tópicos de la letrística del flamante tango-canción. Y también en el primer auditorio, inconsciente muchas veces, de las principales audacias de la música popular de la época.

A las innumerables mujeres que pululan estigmatizadas por los cabarets, se suman los bailarines, tránsfugas sociales que pegaron el gran salto geográfico, de una punta a otra de la ciudad. Dice un tango de Miguel Buccino con los detalles de un aguafuerte: "Cualquiera iba a decirte,/ che, reo de otros días,/ que un día llegarías/ a rey del cabaret,/ que pa lucir tus cortes/ pondrías academia./ Al taura siempre premia/ la suerte, que es mujer". (*Bailarín compadrito*). Pero también hay otros especímenes. Cadícamo recordará en un libro de poemas: "El niño bien, de smoking bailarín y biabista,/ la mantenida criolla convertida en Margot/ que en brazos del mishé y bailando en la pista/ iba soñando entre las brumas del Cliquot".

Para la música y los músicos, para las formaciones —sexte-

tos, principalmente— que cambian día a día en una fructífera etapa de renovación sonora, el cabaret es el ámbito ideal: ofrece trabajo, convoca tanto a los distraídos como a los atentos al tango y, siempre que se pueda bailar, tolera ciertas audacias orquestales.

Si en el viejo Armenonville se escuchó a Cobian y Arolas o al afamado dúo Gardel-Razzano, los nuevos cabarets no se quedan atrás. El sexteto de Osvaldo Fresedo descolla en el Abdullah Club, luego rebautizado Florida Dancing. Julio De Caro, el gran renovador de la especie, dirige a sus músicos en el nuevo Palais de Glace, mientras Carlos Di Sarli y Francisco Pracánico trabajan regularmente en el Chantecler de la calle Paraná. En el clásico Armenonville sigue Roberto Firpo, y el Royal Pigalle, acaso el más importante de todos, recuerda en los 20 las presentaciones inaugurales de Francisco Canaro y el mítico Eduardo Arolas. A Juan Carlos Cobián se lo puede escuchar en L'Abbaye, donde suele bailar El Mocho, y en el Tabarís la historia promete: después de la apertura a cargo del solicitado Francisco Canaro, lo frecuentarán orquestas como la de Carlos Marcucci y Elvino Vardaro.

Los estilos se suceden a pocos metros de las mesas. Y los bailarines los vuelcan a los pies, como pueden. Se inspiran en un ambiente raro y turbador, señalizado por el champagne francés más caro, la energía de los cocainómanos y el erotismo ascendente de las mujeres. Estas son las milonguitas y *cocottes* que completan un cuadro nocturno no muy diferente del de otras ciudades grandes y cosmopolitas. Como las salas de cine, los cabarets ostentan nombres magníficos, a veces un tanto exóticos, siempre extranjerizantes, buscando acortar distancias entre la gran aldea y el mundo.

En relación con el baile, el cabaret ofrece un marco suntuoso y refinado, con algunas soluciones de arquitectura y diseño que resaltan la condición moderna: salones abovedados profusamente decorados; redes eléctricas que iluminan los pisos rectangulares sobre los que se desplazan las parejas; entradas imperiales que parecen hurtadas de las escenografías de Cecil B. De Mille; interiores trabajados con curvas y líneas del art-déco. No son espacios muy grandes, y están casi siempre atiborrados de personas y cosas, con los que suelen dar la sensación de concentración y movimiento.

El baile puede ser allí un arte. La práctica social de los clubes y salones "públicos" adquiere, en las coordenadas del cabaret, un definido matiz estético. Canaro lo visualiza en los tempranos años del Royal Pigalle: "Compenetrados de su íntimo sentimiento lo bailaban con una seriedad religiosa, con un com-

pás metronómico y una elegancia impecable, no exenta de filigranas que jamás perdían el compás. Y, ¡guay! del extranjero que, borracho, bailara a contramano saliéndose de la rueda e interrumpiendo la armonía y la estética de la danza; se le armaba en seguida una tremenda protesta que hacía quedar en ridículo al pobre tipo".

El cabaret parece estar siempre invitando al exceso y al presente continuo: polleras cortas y brillantes, cambios de pareja y exhibiciones de toda clase, apañadas por cierta confusión general que la penumbra favorece. Pero la penumbra no implica anonimato. En muchos cabarets, las orquestas están casi en la entrada, derrochando música que se llega a escuchar desde la vereda. Los músicos casi rozan al público de las mesas. Los clientes se aturden con el tango y la bebida —de un buen *scotch* al champagne Pommeri, pasando por los mejores vinos— y se dejan llevar por la noche. Y los que saben bailar, como recuerda Canaro, tienen espacio y público para el lucimiento.

En los cabarets se come la mejor comida, en la insistente tradición francesa, porque se trata de satisfacer la ilusión de Europa en una calle de Buenos Aires. El Tabarís, por ejemplo, que antes se llamaba Royal Pigalle, recibe con uno de los mejores chefs de Buenos Aires a todo visitante ilustre que pisa la ciudad. Un conocedor de la noche porteña, Macoco Álzaga Unzué, para quien Armenonville es "un poco mersa", recordará al Tabarís como el mejor cabaret de la época. Y según Cadícamo, el local será cortina —o boca de expendio, según como se lo mire— de una red mundial de rufianismo, aunque nada de esto le reste valor al baile. Del duque de Windsor a Luigi Pirandello, pasando por Maurice Chevalier y el maharajá de Kapurthala, nadie se pierde el faisán y los vinos Duc Epernay y Saint Émilion que Andrés Trilla, el dueño del local, ofrece a los noctámbulos adinerados. Consuelo nacional para los argentinos recién llegados de París, el cabaret es también la fantasía de aquellos —sobre todo *aquellas*— que no pueden, no quieren, no se animan a cruzar el Atlántico en pos de la aventura emblemática.

Más allá del interés musical y la topografía minuciosa de los melómanos, los cabarets son la zona franca de la noche. Allí recalan políticos y estancieros, viajeros representantes de empresas del exterior y diplomáticos, escritores de costumbres y comerciantes pujantes cansados de ahorrar. Allí se negocian las transacciones sexuales sin que la policía moleste, y los cafishos se mezclan con el público como lo que realmente sueñan ser: empresarios de la noche, hombres de negocios que dibujan una leve sonrisa al recordar sus inicios en el rubro.

En torno al cabaret se van decantando una historia y una mitología del centro. En 1936, como consecuencia de las transformaciones urbanas, una nota en el diario *La Razón* remitirá al Tabarís —cuando no— como símbolo de una vida nocturna pasada, era dorada que los años de la crisis idealizará: "Desde 1923 hasta la fecha, la calle Corrientes ha sido un reflejo de lo que en esta cuadra sucedía. ¿Que en el Tabarís había una gresca? Allí salían inmediatamente de los cafés todos los noctámbulos para contemplarla. ¿Que en el Tabarís había un gran hacendado recién venido a la ciudad en tren de derroche? La calle iba a verlo salir. La calle y el dancing se identificaron de tal manera, que al cabo, fue la "cuadra del Tabarís". No había provinciano que no lo visitara, ni extranjero que no dejara de concurrir a él en tren de sorprender la alegría de la ciudad. Pero la gente cambia y cambia la época, y con ella la alegría".

Así se va dibujando un mapa céntrico diferente, con sus propios códigos de circulación, con sus "personajes", con sus ganadores y sus perdedores. Ese mapa destinado a la historia urbana vivirá por siempre en la letrística autorreferencial del tango-canción y en la memoria de la nocturnidad, con el cabaret escenificando diversas historias de vida. Lo habitarán tanto el *patotero sentimental* de Manuel Romero, "rey del cabaret" que no es inmune a las amarguras de los años que corren, como aquella *pobre milonguita* , "flor de noche y cabaret". Y lo visitará, cada vez que puede, gente como Benito, el correntino del cuento de Aznar que terminó con los ojos cansados de tanta "luz donjuanesca"...

## Capítulo Cuatro

# Pecadoras

*Carmen quiere que su hermano le enseñe a bailar tango. No es justo, piensa y protesta. Si hasta mamá y papá lo han bailado alguna vez. ¿Dónde? Nunca se animó a preguntarles directamente, pero al menos se puede aferrar a un recuerdo reciente e incuestionable, un recuerdo barrial: aquella noche, en la fiesta de unos vecinos de Villa Urquiza, cuando alguien puso en marcha la victrola y unas cuantas parejas se empezaron a mover al compás de* El entrerriano, *don Riso y su señora esposa, es decir sus padres, salieron a bailar. Y no precisamente un vals.*

*Recuerda con claridad cierta mirada cómplice, casi tramposa, que ellos se cruzaron como si el mundo no existiera fuera de la órbita del baile y ella, Carmen, no estuviera allí, mirándolos entre la gracia y el asombro. No hubo ningún escándalo, porque el tango es bueno o malo según las circunstancias. ¿Acaso podían don Riso y su señora hacer algo malo frente a su hija? Pero fue un tango, eso lo recuerda muy bien. ¿Cómo confundirse?*

*Es una prueba inobjetable de la memoria. Prueba que Carmen está dispuesta a citar cuantas veces sea necesario y ante cualquier jurado para que los adultos de su casa, padre, madre y hermano, reconozcan que no siempre el tango está reñido con las buenas costumbres. Por otra parte, ella ya no es una niña. Si tiene edad suficiente para ser pronto una maestra normal, bien puede experimentar el cuerpo a cuerpo de la música porteña.*

*¿Qué es lo que temen? ¿Que se caiga por la pendiente que va del cabaret al burdel? Si es cierto lo que dicen, que los compa-*

*dritos y sus sueños de cafiolos emperifollados están en retroceso, entonces el tango está madurando, se está integrando, se está convirtiendo en el baile de toda la gente. El baile de la gente decente y trabajadora, que al final de un día agotador tiene todo el derecho del mundo, sea cual sea su profesión, a bailar lo que se le ocurra, incluyendo, desde luego, al tango.*

*Claro que su hermano tiene algunos amigos un poco raros, casi impresentables, como ese loco Berardi, que por algo le dicen loco. Es un tipo que no se sabe si es el hijo de don Berardi o un auténtico compadrito, o tal vez las dos cosas en una. ¿Es o simula ser? Son tan exagerados sus movimientos cuando baila, tan cadenciosa, casi atildada su manera de vestirse y de caminar, que parece que se estuviera riendo de la vida y de la gente que lo frecuenta. Que se divierte bailando, no hay duda. ¿Puede el baile ser un estilo de vida?*

*La otra noche, Carmen tuvo un sueño inconfesable. Soñó que Berardi la tomaba de la cintura y le besaba el cuello muy cerca de la oreja, ahí donde siente un cosquilleo excitante, irreprimible, mientras de la bocina de una victrola negra salía un tango gangoso y espeso. Parecía un tango de Pacho Maglio. Pero, bueno, a un sueño no se le puede pedir tanta exactitud musical. Después se pusieron a bailar muy pegados, ella rodeándole el cuello con el brazo derecho, él llevándole la mano en línea recta a la cadera. Hacían pasos cortos, para adelante y para atrás. El marcaba, ella se dejaba marcar. De vez en cuando, él taconeaba y ella esperaba. Los cuerpos parecían una casita, así inclinados, cabeza con cabeza y las piernas que iban y venían. O una capilla ardiente: el tango puede ser extático, trascendente, aunque muera enseguida y de él no quede nada, y todo vuelva a empezar con otro disco.*

*El hermano acepta, finalmente, convertirse en el profesor de baile de Carmen. Después de todo, el tango es como las armas. El que sabe manejarlas tiene menos posibilidades de salir lastimado que el que las usa por primera vez. Además, todos lo saben, Carmen debe casarse, debe encontrar un novio, y los novios, cuando no los eligen a dedo los padres, están en los bailes. ¿En dónde si no?*

*Eso sí: las clases de baile serán siempre en casa. Está bien, acepta Carmen con el triunfo en la cara. ¿Qué mejor lugar para aprender a bailar que su propia casa, en familia, con los discos de papá? En las escuelas de baile, según le han contado, hay mayoría de varones, y eso no es bueno. La mujer debe aprender a bailar sola, en privado, para dar luego la impresión de haber nacido con esa pequeña sabiduría (¿mancha?) encima, sin pulir, sin*

*preparar, aceptando que es siempre el hombre el que sabe y conduce.*

*Carmen está informada: en el mundo hay otras mujeres y otras costumbres. Sabe que las chicas modernas les hechan el humo a la cara a los varones cuando fuman, manejan un Buick último modelo y quieren ser como Gloria Swanson, andando por la vida sin pedir permiso. Claro que ella no se siente una chica exactamente moderna. O tal veces un poco, sí, a veces, cuando piensa en comprarse una de esas polleras nuevas que dejan las rodillas al descubierto, y luego se reprime, recapacita, sabe que no tiene independencia económica y que hay cosas que una chica no les puede pedir a sus padres.*

*Hay otras mujeres, sí que las hay. Están las fabriqueras que muy temprano a la mañana se esparcen por la calle como hormigas con sus vestidos planchados la noche antes, vestidos sencillos, grises para los talleres y con algún color para las tiendas, las oficinas, los Bancos. Ellas también conocen el tango, a ellas también les gusta bailar, pero tiene que ser en el club social los fines de semana, siempre acompañadas.*

*Y están las mujeres que hacen el itinerario inverso, que regresan a sus casas cuando vuelve el sol, muy temprano o muy tarde, según como se lo mire. Son las mujeres que gozan y padecen el tango como un tatuaje invisible, que se reconoce al tacto de los hombres que se abusan de ellas, noche tras noche. Esas mujeres, bien lo intuye Carmen, son las futuras tísicas del folletín social argentino. Hay que andar con cuidado.*

*Madre no se opone a las clases domésticas de tango, mientras la dejen espiar un poco. Así verá a sus hijos trenzados, unidos en los minutos del disco. Sonreirá al verlos avanzar y retroceder con seguridad, y aportará lo suyo, aunque nadie se lo pida: no mires el suelo, derecha la espalda, dejate llevar, flexioná un poco más las rodillas.*

*Dos, tres tardes así, y Carmen ya baila tango. Tiene una facilidad pasmosa. Sorprende a su hermano con figuras que él casi no conoce, porque Carmen se anima a improvisar. ¿Por qué? Todos lo saben pero nadie lo dice: ella tiene ángel y diablo encima. Hay que verla tirar ganchos, trazar ochos cadenciosos, recostarse con cierta malicia prefabricada sobre la pierna derecha de su hermano. Éste suda y suda. Trata de manejar la situación con experiencia, pero no siempre le sale. Hace lo que puede, sin sospechar que su hermana piensa en el loco Berardi mientras cede ante el abrazo fraternal. Pero un hermano mayor es un hermano mayor: a él siempre le queda algo para señalar, un error que corregir, una indicación final que le pone cierto freno a la desbordante Carmen.*

*Él enseña y ella se divierte mientras aprende. Él tiene en mente*

*lo que alguien le contó una vez: la historia de los compadritos que le enseñaban el tango liso a sus propias hermanas, como queriéndoles transmitir la versión decente de la vida. Es que el tango, según le contaron, transitaba en los finales del siglo pasado por calles modestas y de las otras, subido a las ruedas interminables de los organitos, mientras ellas, las hermanas, paraban la oreja ante puertas y ventanas y suspiraban y se dejaban inundar por esas melodías primitivas, del tango antiguo, como si se tratase de un elixir prohibido que conducía, por un mismo y sinuoso camino, hacia el amor y la muerte. Y entonces los compadritos, para evitar males peores, terminaban enseñándoles a sus hermanas el rudimento de la danza. En lo posible sin lascivia, sin meneo, sin tanto cuerpo.*

*Ahora la hermana es Carmen, piensa el hermano, mientras elige otro disco para otra lección.Y Carmen quiere más. Quiere sacar el shimmy que una amiga estrenó la otra noche en su cumpleaños. Quiere bailar el pasodoble, que parece fácil pero no lo es tanto. Quiere moverse al ritmo de la maxixe brasileña, con sus 24 posturas. Y lo que más desea es frecuentar las matinées en el club Sin Rumbo de la avenida Constituyentes.*

*Está bien, concede el clan de los mayores. Podrá ir a donde quiera, ya es grande para cuidarse sola (Aunque sola, lo que se dice sola, no va a ningún lado; siempre con sus amigas, siempre con sus hermanitas menores, como si ella fuera una madre-hermana). Incluso podrá ir al Sin Rumbo, si tanto le interesa. Pero tiene que cuidarse de los hombres y del tango.*

*¿Por qué tantas advertencias sobre un baile que la mayoría de los porteños ha aceptado desde 1913? El hermano no le cuenta detalles de lo que suele ver en medio de la noche, cuando sale de farra con sus amigos —todos consumados bailarines de tango— y se enfrenta a la fauna del Buenos Aires prohibido, con sus réprobos y pecadores, con sus historias de luz y sombra.*

*Aunque quizás, piensa el hermano mientras calla, debiera contarle algo, una pista, una rápida mención de los rostros agotados de la noche anterior. Qué mejor advertencia que un cuento con moraleja. Es cierto que Carmen no es una humilde obrera de la fábrica de cigarrillos arrojada a los peligros de la calle. No es un personaje de la novela semanal, una de esas chicas tísicas que agotan sus energías residuales en la noche sin fondo. Ella tiene la contención del hogar, una familia de cierto apellido. Un padre recaudador municipal, una madre que viene de los Calderón Vargas de Valparaíso, Chile. Pero el hermano siempre duda, siempre desconfía. Ha visto (o cree que lo ha visto) todo. ¿Cuánto sabe Carmen de la vida?*

*Hay imágenes que se le han fijado en la memoria, no las puede desterrar. Las de esas milonguitas —así las llaman— que son contratadas en los cabarets del centro y bailan muy cerca de la prostitución y luego no se sabe bien qué es lo que hacen, simulando borracheras para complacer a un posible cliente, que de lejos parece un amigo muy confidente.*

*Otras imágenes: esas en blanco y negro de las mujeres escuálidas, consumidas por los hombres, que bailan en cuartos de mala muerte de los suburbios, las antesalas y el precalentamiento para acceder, con suerte, a los cabarets del centro. Carmen no puede terminar así, tiembla el hermano con sólo pensarlo un instante. Sería una pesadilla insoportable.*

*Ahora que Carmen sabe bailar tango hay que cuidarla más que nunca. ¿Exageración? Basta con caminar por la calle Lavalle una noche cualquiera para ver los enjambres de mujeres apiñadas en las puertas de los cabarets, entrando y saliendo, para terminar siempre adentro, recibiendo órdenes, aceptándolo todo.*

* * *

Como antes en la academia y en el burdel, la mujer de los 20 *se pierde* en el cabaret, incluso cuando triunfa y asciende. La poética del tango, en gran medida sostenida en el pánico moral que genera la modernidad, narra las historias de vida de las chicas de barrio o de provincias que se tientan, en un rudimentario pacto mefistofélico, con las luces del centro y su principal usina, el cabaret.

Antes de la decadencia, el enjuiciamiento más duro: "Vos rodaste por tu culpa/ y no fue inocentemente/ berretines de bacana/ que tenías en la mente" (*Margot*, Celedonio Flores).Tras la estrepitosa caída, la mirada piadosa, triste, condescendiente, muchas veces crítica para con los violadores de la inocencia: "Y bien pronto un compadrito/ empezó su trabajito,/ con engaño y con maldad,/ y la muchacha rodó,/ una noche en el Maipú,/ entre un tango y un fox trot..." (*La provincianita*). Ultraje a la inocencia: he ahí la tragedia del arrabal. ¿Pero cómo se modela el carácter?: "Justo a los catorce abriles/ te entregabas a las farras/ las delicias del gotán:/ te gustaban las alhajas/ los vestidos a la moda/ y las farras del champán".

En *Griseta*, José González Castillo remite al origen obrero de la chica corrompida por el tango, música y danza que venden la ilusión del súbito ascenso por el andén de la noche: "Y en el loco divagar del cabaret,/ al arrullo de algún tango compadrón,/ alen-

taba una ilusión,/ soñaba con Des Grieux,/ quería ser Manón". Poco antes, en el célebre *Milonguita*, González Castillo se ha compadecido de la chica de Chiclana, aquella de "pollera cortona y trenzas", a la que "los hombres le han hecho mal": "Cuando sales a la madrugada,/ Milonguita, de aquel cabaret/ toda tu alma temblando de frío/ dice: ¡Ay, si pudiera querer...!"

Otras veces, muchas otras, la víctima es una inmigrante que paga caro su desinformación: "Y hoy te veo, Galleguita/ sentada triste y solita,/ en un rincón del Pigall..." (*Galleguita*). Como variante de la temática del tango en París, que Enrique García Velloso plasma en una pieza de teatro prototípica y Héctor Pedro Blomberg hace canción en *La que murió en París* ("como un tango te morías/ en el frío bulevar"), ciertas letras citan de memoria la travesía de la europea engañada que terminará sus días en la borrachera del cabaret, donde descubre que "la cruz del sur como un sino". Es el drama de *Madame Yvonne* de Enrique Cadícamo ("Ya no es la papusa del barrio latino...") y, hasta cierto punto, el de la "minona francesa/ que conocí en el Garrón" (*Una noche en el Garrón*), del expatriado Manuel Pizarro.

También prolifera el falso París, el rastacuerismo que no fue, la impostación, el delirio de grandeza: "Sos de Trianón, del Trianón de Villa Crespo", delata sin piedad la voz poética de *Muñeca brava* (E. Cadícamo). Las mujeres de la noche no tienen salida: si son, porque son; si no son, porque simulan ser. Y después la vejez, terrible. Le Pera lo pone en boca de un hombre, pero bien podrían ser las palabras casi finales de una mujer: "la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser".

Nada como la mujer de cabaret para detectar dramáticamente el paso de los años. No hay flor que se marchite más rápidamente que la mujer habituada a la noche: "Sola, fané, descangayada/ la vi esta madrugada/ salir del cabaret", escribe Enrique Santos Discépolo en 1928 (*Esta noche me emborracho*), como expresión de una rebeldía inútil. Rebeldía ante las coordenadas de las que nadie escapa: "fiera venganza la del tiempo/ que le hace ver deshecho/ lo que uno amó". El mismo autor repetirá en otro tango la escenografía perversa del cabaret como marco decadente de la mujer nocturnal: "Te vi saltar sobre el mantel, gritando una canción.../ obscena y cruel, en tu embriaguez, /ya sin control mostrar-muerta de risa-/ al cabaret tu desnudez..." (*Quién más... Quién menos...)*

Para la ideología del tango y del teatro popular de las primeras décadas del siglo, el peor traspié de las pecadoras es haber

traicionado la condición primera de la existencia, la cuna (*Tu cuna fue un conventillo*, no hay que olvidar), la patria del barrio y los afectos. Escribe José María Aguilar en un tango que grabará Carlos Gardel: "Milonguera de melena recortada,/ que ahora te exhibes en el Pigall/ No recuerdas tu cabeza coronada/ por cabellos relucientes sin igual./ Acordate que tu vieja acariciaba/ con sus manos pequeñitas de mujer/ tu cabeza de muchachita alocada.../ que soñaba con grandezas y placer" (*Milonguera*).

Es el tópico que insiste hasta el hartazgo, la gran rutina literaria del tango canción: a la mujer la *pierden* las falsas promesas de un cambio de vida y, desde luego, la cabeza mal acosejada, confundida, "el mate lleno de infelices ilusiones" (*Mano a mano*, Celedonio Flores). Ahí nace el error moral de las mujeres "de cabaret": "Trajeada de bacana bailás con corte/ y por raro snobismo tomás prisée/ y que en auto camba de sur a norte/ paseás como una dama de gran cachet" (*Pompas de jabón*, E. Cadícamo).

Es claro que las prendas de la nueva condición, los signos del *parvenu* del cabaret, son, como el baile, la síntesis de una vida equivocada. Las mujeres *son* los objetos, *significan* las ropas, las alhajas, los perfumes caros, los automóviles que las esperan a la salida. Y las salidas, sobre el final de la noche, son siempre sintomáticas: "Aquel tapado de armiño/ todo forrado en lamé/ que tu cuerpito abrigaba/ al salir del cabaret" (*Aquel tapado de armiño*, Romero). No es exactamente la historia de Cenicienta. Ésta tuvo el bueno tino de retirarse del baile antes de la medianoche.

El teatro no se queda atrás. En los sainetes se habla constantemente de tango, y los personajes femeninos, con ojeras mal tapadas y las narices destruidas por la cocaína, lo bailan con una mezcla rara de pasión y resignación. En *Los dientes del perro*, la pieza de Alberto Weisbach y González Castillo en la que Manolita Poli canta el histórico *Mi noche triste* (Castriota-Contursi), la danza popular es el oprobio y la desgracia de María Esther, una humilde empleada doméstica cuyo mayor delito es haber bailado tango.

Otra pieza, *Delikatessen Haus (Bar Alemán*), de Weisbach y Linning, posibilita el estreno del famoso tango *Milonguita*, mientras se montan las escenas típicas de la sociedad inmigratoria y sus prácticas nocturnas: patoteros criollos que se burlan de los alemanes y, en un primer plano, mujeres con instrumentos en las manos, las chicas de la orquesta de señoritas que *se pierden* por culpa de un cliente del bar alemán que las corrompe.

Sin embargo, para las expectativas de una camarera alema-

na desarraigada y condenada al trabajo casi forzoso, el baile del tango puede ser la salvación, o al menos una genuina forma de integración a la sociedad receptora: "Sofía (en la caja, sin levantar la cabeza, contando dinero)— Fente tres a fente dos son cincuenta e cinco... Ajter funf funfen, funf funfen... ah, cómo se parece el alemán al criollo... en aleman funfen es cinco... y en criollo el baile es carancanfunfen... Ay, como me gustaría ser milonguera...".

Las criollas, en cambio, son las grandes sacerdotisas del tango, las bellas brujas que han pactado con el Maligno. En *Armenonville*, Enrique García Velloso pone en escena, en la infaltable escena del cabaret, a la mujer demonizada (¿víctimaria o víctima?) que, toda vestida de rojo, atrae la atención de "la muchedumbre abigarrada, sudorosa": "¡Era ella, la china Rosa! Triunfaba otra vez, doblando su talle de junco, bordando en el parquet con sus pies extrañas figuras... Y su cara morena, erguida, tenía toda la maldición de la tragedia, de todas las tragedias engendradas por el baile de perdición y delito".

Hay, desde luego, otros enfoques, otros matices. Ni *El bandoneón*, de José Antonio Saldías, ni *Tu cuna fue un conventillo*, de Alberto Vacarezza, implican una condena al tango como práctica maldita de la cabeza a los pies —pies y cabeza: las articulaciones problemáticas de la mujer que baila—, si bien nunca falta una llamada de atención: ojo con eso, que es peligroso. Con fuego no se juega. El baile, esté donde esté, nunca es un ejercicio pasivo e inofensivo. El baile siempre es fuego, aunque su llama esté bajo control. Bailar no es como ir al cine o quedarse en casa leyendo. Se baila con hombres, se baila con sexo: las mujeres deben saberlo.

¿Que tienen en común estas y muchas otras piezas de teatro y letras de tango, que suelen denunciar y condenar con tanta energía? Antes que nada, la figura compuesta de la mujer y la noche, un acople inquietante y perfecto que, en los años 20 más que en cualquier otra década del siglo, funciona como contundente imagen de un momento particular de la Argentina de las diversiones y los placeres.

Después está el cabaret, que adquiere sentido con el baile, con la práctica corporal, peligrosamente corporal, que no se ha despojado de sus connotaciones finiseculares. Nada como la proximidad del baile para excitar y perturbar; nada como el baile para hablar de sexo sin mencionar la palabra sexo. Los letristas, como los dramaturgos —que a veces también son letristas—, tematizan el mundo del baile para aludir, desde ese lugar común, a los nuevos contornos del paisaje femenino.

“Estercita, /hoy te llaman Milonguita, / flor de lujo y de placer,/ flor de noche y cabaret.” (*Milonguita*): la mujer que baila porta un estigma. Se sabe, con sólo verla mover las piernas en las pistas, que ha acordado con el centro y ha traicionado su origen. “Margot triunfante reías/ y allí sus caricias vendías/ y en el desenfreno y la orgía/ un tango a bailar le invitó” (*Tango Fatal*, de Durán Vila y Vidal).

¿Qué quedará de aquella mujer que baila en los cabarets? Casi nada: tal vez alguna prenda lujosa que tardará en vender, los tics recién aprendidos en una vida *regalada* y la amenaza de un final indecoroso: “era el intenso frío / de tu alma,/ lo que abrigabas con/ tu zorro gris” (*Zorro gris*, de García Jiménez). Siempre la figura de la muerte esperando, pacientemente, en la puerta del cabaret.

¿Qué es lo que diferencia a estos nuevos tiempos de los *viejos tiempos* que rememora un tango especialmente nostálgico y elegíaco? En principio, a las mujeres de la “mala vida” ya no hay que buscarlas sólo en las casas de citas, en los espacios de la prodigalidad sexual. Están un poco más a la vista, no totalmente descubiertas, porque la noche tiene sus contraseñas, pero ya no se ocultan en la marginalidad total de los tiempos de María La Vasca.

Por otra parte, o por eso mismo, la mujer es el gran tema de la ciudad y sus recovecos nocturnos. Es claro que no siempre las mujeres del tango son mujeres del rumboso cabaret. Pero aun en los lugares más alejados del lujo, aun en los espacios extremos de una ciudad que construye su propia leyenda tanto con los viajeros ricos como con los excluidos y los postergados, el cabaret es la meta de todos y de todas, el sueño que el tango bien bailado y la buena figura pueden, algún día, hacer realidad. Meta que es sueño, sueño que puede derivar en pesadilla, como no se cansan de advertir tantas letras y tantas piezas.

Ya unos años antes, el incansable Gómez Carrillo concurre a uno de esos salones de baile de fama dudosa, a una cuadras del centro. La distancia social parece mucho mayor que la espacial, según constata el escritor al introducir a su lector en un barrio “lejano, sórdido y casi desierto”, con las “raras luces del alumbrado público que se reflejan con livideces espectrales”. Una vez en el lugar, la tipología femenina y las prendas que la distinguen llaman la atención del viajero. Nada como la crónica de un escritor trotamundos para reconocer lo cotidiano de una ciudad: “Los harapos vistosos de las pecadoras son tan variados como sus ti-

pos. Hay mujeres gordas que ostentan con orgullo trajes de Claudinas, dejando descubiertas las redondas pantorrillas con un aire que quiere ser infantil y que no es sino infame. Las hay jóvenes, muy pintadas y muy coquetas, que realizan el triste milagro de parecer elegantes con trapos de hace diez años. Las hay, ingenuas y gentiles, que unen un corpiño de baile a una falda *tailleur*. Y las hay que, renunciando a toda lucha, proclaman, con su lamentable abandono, la miseria de las supremas derrotas".

La mujer como víctima de los bailes populares y sus espacios más sórdidos no es, desde luego, un fenómeno exclusivamente argentino, si bien el baile (el tango) como trampa sexual parece ser, al menos hasta finales de los años 20, la consecuencia de una exportación sudamericana. En su libro de memorias *El París que fue*, Martín Aldao, después de señalar el éxito de los muchachos de Buenos Aires en la Europa de 1928, vuelve al tema de las mujeres que llenan los dancings y buscan a los argentinos porque, precisamente, ellos saben bailar. Ellas los premian entregándoseles, a veces por el solo hecho de que ellos saben bailar, saben moverse, saben conducir a una mujer por una pista de baile. Pero más de una vez las pobres pagan caro esa decisión: "Bailan con la mejilla pegada a la de la pareja... Eso les gusta a estas francesitas. Les gustan nuestros muchachos ¡cómo no! La francesa es muy sentimental en el fondo, y el criollo tiene tantas condiciones que la "agarra"; entonces ella, en sus transportes, da todo al tipo, ¡hasta la camisa!... y lo malo es que más de uno abusa".

Hay, por cierto, otras historias menos sórdidas y otras mujeres en otros lugares. Pero siempre son eso: mujeres que de manera sumamente arriesgada desbordan los espacios públicos, aunque los censos hablen de mayoría masculina. Mujeres que provocan a los hombres, los inquietan, removiendo en ellos miedos y deseos no satisfechos, y que muchas veces son castigadas por una vida nocturna cuyos dioses son implacables.

¿Y ellos qué son? ¿Qué terminan siendo? Rufianes o cornudos, victimarios o víctimas, amantes que abandonan —después de un largo enunciado de falsas promesas— o amantes celosos, terriblemente celosos.

¿Celos argentinos a la hora del baile? ¿Celos como marca nacional? Así parece, según testimonian algunos viajeros. Escribe Lilia W. Davis, periodista norteamericana, en las páginas de *El Hogar* del 4 de octubre del 1929: "La primera vez que vi entrar gente a un dancing de Buenos Aires, creí que se trataba de un sala en que iba a producirse un encuentro de box. La persona que me acompañaba me sacó del error, y entonces ad-

vertí que el argentino no va a divertirse a tales lugares, sino a ponerse celoso, terriblemente celoso, frente a cualquier ciudadano que mire un poco más de lo conveniente a la fugaz compañera que bebe en su mesa y baila con él unos tangos como para partir el corazón...".

Quizá un dato estadístico tenga algo que ver con las impresiones y los temores de una sociedad que oscila entre la protección y la condena de sus mujeres: de los inmigrantes que siguen llegando al puerto de Buenos Aires a lo largo de los 20, la superioridad numérica de los varones se manifesta de modo categórico sólo después de los 18 años. En un palabra, el futuro de la ciudad —y tal vez del país todo— será femenino: hay más mujeres menores de 18 años que varones.

"Después de la norteamericana, despótica reina del hogar", sentencia, otra vez, Gómez Carrillo, "la *jeune fille* más mimada, más atendida y festejada, es la argentina." ¿Festejo y atención recelosa o maltrato y denigración? La línea que divide una cosa de la otra es muy tenue.

Es evidente que cierto revanchismo femenino es un dato importante para entender las inflexiones socioculturales de los años 20 en prácticamente todo el mundo. Si bien no es la única imagen femenina de la década, la de la milonguita, exitosa o no, en ascenso o en descenso, resume las expectativas y los temores de clase y de género de las nuevas generaciones de argentinas y argentinos.

Con relación a esto, las advertencias de los letristas denotan un cuadro social amplio: tantas precauciones deben tener que ver con una sociedad que, en su conjunto, protagoniza un cambio cualitativo poco menos que traumático. Una sociedad en la que, según los censos urbanos, cada vez son más las mujeres que se hacen atender por enfermedades venéreas.

"Muñequitas de placer", canta Gardel en un fox trot traducido. "Pecadoras", sentencia Soiza Reilly en el que tal vez sea el libro que mejor retrata los pasos femeninos de los tiempos modernos: "Hombres y mujeres bailan sin cesar. Bailan horas enteras, sin siquiera sentarse un minuto. Si dejan de bailar es para aproximarse a las mesitas y atenuar su fatiga con los tragos del cocktail. ¡Dinamita! Los ojos arden en el alcohol. La sangre va y viene, como bola loca por el cuerpo. La música de negros zumba catunga que toca la orquesta excita los nervios... El shimmy, por ejemplo, es un cocktail bailado... La cara, el pelo y las piernas de la señorita se friegan y refriegan contra el cuerpo del hombre...".

Para Soiza Reilly las pecadoras son, en general, mujeres de clase alta y media alta. Tal vez el autor esté pensando —aunque no se atreva a nombrarla— en la sofisticada Inés Anchorena de Acevedo y en mujeres por el estilo. Mujeres jóvenes, muy jóvenes, que se enloquecen cuando escuchan jazz y se entregan a cualquier danza que esté de moda en París, en Nueva York... y en Buenos Aires. Si antes el malestar del baile tenía ciertos límites sociales, en la "locura de los 20" lo que perturba a los observadores es la expansión vertical del cambio, los nuevos patrones de conducta que, si bien no borran las fronteras sociales, dan la impresión de haber provocado una revolución de abajo hacia arriba.

Los cambios en la figura y en la conducta de la mujer reflejan mejor que cualquier otro parámetro el nuevo estilo de la civilización. La *flapper*, joven desprejuiciada que ha tirado por la ventana los encajes y corsés de su hermana mayor, es un símbolo de vitalidad económica. La nueva muchacha parece definirse por los bienes y servicios que es capaz de consumir. Activa y liberal, permeable al entusiasmo sexual que promueve una lectura simplificada de las teorías de Freud, consume kilos de cosméticos por año, suele hacer deportes poco antes reservados para los hombres, luce una silueta muy delgada y usa el pelo corto con un leve flequillo de chico insolente. Atrás han quedado las trenzas, celebradas y añoradas en los panegíricos del barrio y la vida sencilla. Y sus polleras son muy cortas: en los dibujos de las publicidades se vislumbra la ropa interior.

La nueva mujer también aprende a manejar (hacia 1929, se calculan 5.000 porteñas al volante), fuma en público ostentosamente —su madre también lo hace, pero con cierta moderación— y, a veces, se anima a vivir sola, a la vera del camino que va de la soltería con mamá y papá al matrimonio conveniente y protector. Aunque se aburre, asiste al "baile de fantasía" que organiza Elena Nicholson de Trilla para presentar a su nieta en sociedad. En verano, si su posición económica es buena, para en un chalet de Mar del Plata y concurre a las terribles fiestas del Ocean Club, para terminar a la madrugada tirada en la arena de la Bristol, en escenas orgiásticas que Soiza Reilly reproduce sin que le tiemble el pulso.

El baile pone en movimiento esos cambios, mostrándolos en su posibilidad extrema. *Dancing* se titula un cuadro de Juan Peláez que es tapa de un número de *El Hogar*. Y Alfonsina Storni escribe en *Ocre*, de 1925, mezclando adrede al tango con los

bailes norteamericanos: "Sigamos tras la ola que el tango descoyunta,/ por entre rascacielos la astuta luna apunta,/ ¡Ea! Al compás gangoso de una jazz-band, ¡bailemos!".

Los pasos nuevos se practican entre amigos, pero también en la soledad cómplice del espejo. "Charleston furibundo de mis años adolescentes, que practiqué con aguerrida minucia delante del espejo", confesará Manuel Mujica Lainez en su vejez.

¿Se baila como se vive, o se baila como se quisiera vivir? Más lo segundo que lo primero. El baile, la gran provocación de los años 20, es el ensayo general del hedonismo moderno. Cuerpo a cuerpo en pleno vértigo: a la generación de Soiza Reilly la asusta que los más jóvenes bailen tantas horas seguidas, a punto de desfallecer, en una proximidad que, si bien menor que la que existe en la pareja del tango, sugiere otros desbordes, otras descargas.

En cierto modo, hay una lucha por el poder: es la emergencia de los jóvenes en un mundo dominado por los mayores. Los jóvenes parecen adueñarse de la situación cuando empieza la música. Escribe Juan Agustín García en *Cuadros y caracteres snobs*: "Los trombones de la "jazz-band" apenas dejaron oír un ligero murmullo de voces, mientras unas cien parejas seguían su proceso de saltitos sobre el parquet...".

Todo rápido, pero a la vez inacabable, interminable. El baile ocupa el lugar central de la vida en sociedad de los jóvenes, y en especial de las mujeres. "Dios hizo del hombre un pensador que baila; la mujer ha hecho de él un bailarín que piensa", anota en *Baile y filosofía* el aforístico Roberto Gache. Ante el espectáculo de los bailes modernos, todo lo anterior parece viejo, muy viejo. Nada como los bailes para sellar el relevo generacional. Un cuento de María Celina Negra, *Del minué al charleston*, confronta dos épocas: la de la abuela (el minué) con las de los nietos (el charleston).

¿Quién puede dudar de que en el charleston la mujer se libera? Bien depilada, levanta los brazos sin temor de exhibir su cuerpo. Quiebra las rodillas y las tira hacia atrás. Gira los pies hacia adentro y hacia afuera. Se acerca y se aleja del hombre, invadiendo todos los espacios. "Abre las piernas, descontorsiónate en el charleston epiléptico y bullicioso", escribe Raúl González Tuñón a propósito de un baile que expresa un estado anímico muy diferente al del tango.

Poco antes del charleston, el shimmy se impone como el baile perfecto de las chicas que buscan emociones del siglo XX. Nacido en 1921, el shimmy es un baile sensual, que combina el descalabro de las danzas afroamericanas con el contacto insinuante de

un cuerpo con otro. Se lo baila de modo parecido al fox trot, aunque en el tercer paso el pie izquierdo se abre un poquito al costado y el derecho termina "juntando". En fin, un fox trot que vivorea; un fox trot más blando, que se curva y que facilita el "agarre" y la "frotación" de los cuerpos.

¿Y la palabra que define el movimiento? Para algunos, el término lo difunde una tal Gilda Gray que, mientras se mueve al ritmo del jazz, frota su camisa francesa, *shimmy* en el argot. Danza de frotación, la moda Gilda Gray será perturbadora, casi tanto como el charleston.

Hacia 1925, el shimmy alcanza su pico más alto de popularidad. No hay fiesta privada o baile público que no promuevan el nuevo baile. En la revista teatral *A París te lo regalo*, en la cartelera del teatro Buenos Aires, el tanguero Marambio Catán estrena *Hola, señorita shimmy*. Las orquestas locales de Adolfo Avilés y Adolfo Carabelli graban shimmies con letras en español. Las publicidades discográficas diferencian entre los discos "cantables" y los "bailables", dominados estos últimos por el shimmy.

Se puede bailar shimmy en el centro porteño, sin necesidad de esperar grandes eventos. En Colonia Italiana (Paraná 555) funciona el Shimmy Dancing Club. Por lo demás, se sabe que en el té danzante del Club Ferrocarril Oeste y en la matiné familiar del Primo Circolo Mandolinístico Italiano la gente pide shimmy. Deseos que son órdenes para los músicos, que suelen tener abundante "música americana" en los atriles.

Siempre atento a los estímulos modernos, el diario *Crítica* imita al exitoso Max Glucksmann, que organiza el concursos anual de tangos más famoso del país. Para no ser menos, Natalio Botana anuncia un festival para bailarines de tango y otro para los que se atrevan al shimmy. El escenario: la confitería L'Aiglon. Para la competencia con "música americana" el premio es una copa de plata donada por Rodolfo Valentino y unos doscientos pesos para la pareja que "le saque viruta al piso" con un buen... shimmy. También se premia la *toilette* femenina (Premio Gloria Swanson): la señora o señorita mejor vestida será distinguida con un traje a elección. El jurado es internacional, como corresponde: Maurice Chevalier —hay que aprovechar su paso por Buenos Aires—, Yvonne Vallée, Gloria Guzmán, Sacha Goudine y otros. Toca la jazz-band de Gordon Stretton. El escándalo del shimmy se convierte en la moda del shimmy, si bien el charleston es más vistoso y, en cierto modo, revulsivo.

* * *

¿Qué es lo que más molesta del charleston a los críticos morales? ¿Cual es la clave de su escándalo? En principio, los bailes norteamericanos prenden fuerte entre los sectores acomodados de la sociedad. El charleston resulta revulsivo no por su origen sino por su uso social: compromete a los jóvenes de la burguesía. Las teorías lombrosianas aplicadas a la sinfonía de los sexos ya no sirven: ¿donde está el instinto? O mejor dicho: ¿dónde está la cultura que lo domestica?

Si el tango molestaba y en parte lo sigue haciendo por sus connotaciones orilleras, por su *populismo* corporal, fox trot, shimmy y charleston —en ese orden de aparición— son las nuevas manías de aquellos que miran hacia afuera en busca de modelos de conducta. La sociedad tradicional se queja a través de sus voceros, entre los que figuran los nacionalistas, cuando no.

Los analistas sociales —algunos, no todos—, que antes estudiaban minuciosamente la tipología "degenerescente" que se graduaba entre el centro y los arrabales, ahora pegan el grito en el cielo ante el espectáculo desnudo de los bailes que llegan *de afuera*: nuevamente los hombres-simios amenazan a Occidente. Pero más allá de las precisiones sociológicas, tango y charleston conviven en el cabaret, y allí todos bailan de todo. "Había que ver lo bien que bailaban las milonguitas el shimmy y el charleston", rememora Enrique Cadícamo, para quien los años 20 son los del culto al baile en todas sus formas.

Y el charleston, que entra en el país a través del cine hollywoodense de la época, parece ser el *peor* de todos los bailes: el más negro, el más loco, el más extranjero, el más moderno. Es más amoral que inmoral, sugieren algunos observadores. Y es, fundamentalmente, un baile exhibicionista, para espanto de los sacerdotes y los moralistas. Se dice que las *flappers* norteamericanas suelen bailarlo en grandes maratones en la Quinta Avenida de Nueva York, a la vista de los transeúntes. En Buenos Aires no se llega a tanto, pero no hay duda de que el charleston es un baile para mirar, un baile curioso e ilimitado.

Por otra parte, la nueva danza le exige al cuerpo aquello que se logró desterrar del cakewalk de 1903: una expresión libre, "epiléptica" —la metáfora siquiátrica siempre es eficaz—, descontrolada. Y el descontrol, como bien saben madres y abuelas, lleva al abandono, al olvido de las normas, a la amnesia moral.

Phyllis Rose, en su biografía de Josephine Baker, apunta: "La metáfora del abandono estaba incluida dentro de este baile. Si se bailaba bien, uno se abandonaba totalmente, meneando brazos y piernas. Se contenía, luego se abandonaba. La danza, en cierto sentido, *significaba* abandono. Implicaba libertad,

soltura, arrojar por la borda las viejas limitaciones, incluyendo —por supuesto— las sexuales. Por todo eso era el baile para los años veinte".

Al igual que con el fox trot, con el charleston se yuxtaponen diversas tesis del origen, si bien la más admisible tiene que ver con una composición del pianista negro James P. Johnson, *Charleston, South Carolina*. De la interpretación de este virtuoso del piano habrían salido los pasos exuberantes que suben a escena en el show de Broadway *Runnin Wild*, de 1923.

Para 1925, en París se organizan fiestas para la exclusiva práctica del charleston, a la vez que surgen academias y profesores por todas partes. Muy distinto del baile surgido en el Río de la Plata, algo parece unir a uno con otro: el charleston genera una adhesión y un rechazo similares a los del tango en las vísperas de la guerra. Más "afro" que todas las anteriores, la danza en boga borrará por un tiempo la divisoria entre bailes "de escenario" o espectáculo y bailes populares. Y llegará a la Argentina por la misma época en la que se esparce por el mundo entero.

Si, como afirma Marshall Stearns, el charleston es una danza más "masculina" que el shimmy, esta diferencia génerica se borra en el proceso de evolución social del baile. La mujer se sobrepone a las exigencias físicas de una coreografía de contorsiones y quiebres arriesgados y baila el charleston a la par del varón.

Los años 20 son una época de competición entre los sexos. Con expectativas igualitarias, la *flapper* sale a disputarle al varón el protagonismo del baile. Y es así como las dificultades inherentes a la danza terminan siendo un estímulo, un desafío para mujeres que aspiran a un trato más democrático con el sexo opuesto. En ese sentido, la tendencia a una línea femenina menos diferenciada que la masculina refleja, en el sistema de la moda, las nuevas aspiraciones genéricas. Dime qué vistes y te diré qué bailas, murmuran las señoras por la calle, si bien la frase podría invertirse conservando su sentido.

Sin embargo, en la liberalización de costumbres el charleston descubre, tras la aparente uniformidad sexual, el interés de hombres y mujeres por algo más que un detalle anatómico: la cola de ella. Lo que viene sucediendo con otras danzas afroamericanas también se hace presente en el charleston. Las caderas se liberan y las colas empiezan a lucirse. Nueva zona erógena, el trasero femenino se moverá al ritmo del siglo XX, si bien tendrá, de ahora en más, épocas de frenesí y épocas de retracción.

El de los 20 es un trasero más auténtico que el de la *belle époque*, que solía desplazarse con alguna dificultad, aumentado por moños exagerados. Las colas juveniles de la era del jazz, en cambio, son más naturales y, desde luego, están más a la vista que las de cualquier otra época. Agiles y pequeñas, se mueven en cualquier dirección con cierta autonomía, sin pedirle permiso al resto del cuerpo, y se ríen de sus compañeras del tango, siempre atentas a la figura de la pareja y a las indicaciones del varón. Son, por supuesto, colas pequeñas, sin relación alguna con las inyectadas protuberancias que despedirán el siglo.

¿Se trata de una verdadera revolución? El espectáculo de la vida cotidiana es imponente, pero hay que ser cauteloso. Es cierto lo que escribe Nancy Cott: la aplicación de un modelo dominante de feminidad forjado en los Estados Unidos a las experiencias reales de millones de mujeres de todo el mundo es un proceso complejo, y de ningún modo supone una auténtica revolución en las relaciones heterosexuales. Pero al menos en los códigos específicos del baile y su "entorno" cultural el cambio es tan sorprendente que nadie queda indiferente ante las nuevas aspiraciones de la mujer.

Un agudo escritor de la época, Frederick Lewis Allen, recuerda el síndrome de los 20 desde el conflictivo 1931: "Las mujeres estaban decididas a obtener su libertad para divertirse sin las trabas que hasta entonces las habían esclavizado a una vida de relativa inactividad. Pero lo que buscaban no era la libertad respecto del hombre y sus deseos, lo que había llevado a las sufragistas de una época anterior a ataviarse con sombreros de paja, trajes varoniles y zapatos de tacones bajos. La mujer de la década del veinte quería estar en condiciones de atraer al hombre incluso en las canchas de golf y en la oficina; la pequeña coqueta que se cortaba el cabello muy corto y usaba un sombrerito ceñido a la cabeza, y se ponía patalones bombachos para los fines de semana, no se separaría de sus medias de seda ni de sus zapatos de tacones altos (...) Las mujeres de esta década adoraban no sólo la juventud, sino la juventud no madura; querían ser —o pensaban que los hombres querían que fuesen— las compañeras alegres y desaprensivas de los hombres; no las madres de la raza, de anchas caderas, sino irresponsables compañeras de juego".

A propósito: ¿qué mejor juego que el baile? Las chicas de los 20 lo juegan con libertad y abandono, sin medir las consecuencias que recomiendan sus mayores. A ellas ya no les interesa

aquello de "baila con moderación y tendrás una buena digestión". ¿Qué problema hay en indigestarse de baile? Tampoco se esmeran por permanecer vírgenes, si bien las "fiestas de besuqueo y manoseo" (Allen) pueden ser fiestas de masturbación colectiva antes que consumaciones plenas. El culto a la virginidad, al menos entre la clase media, aún tiene una larga vida por delante.

Pero las insinuaciones son cada vez mayores. En todos los casos, la luz siempre está de más. "Bailan tangos y shimmys y blues", relata Salvadora Medina Onrubia en su cuento "El primero". "Muchas veces bailan con la luz apagada o velada y se ven solo las siluetas esfumadas y las estrellas rojas de los cigarrillos. Organizan sin saberlo un bonito espectáculo de revista porteña."

En *Cuadros y caracteres snobs*, Juan Agustín García puntualiza el rol de la mujer en bailes modernos que son como coordenadas del relato. Ellos, los varones, se dejan llevar por mujeres bailarinas. ¿Qué otra cosa podrían hacer?: "Al fin bailaron. Empezó por el tango, al parecer más fácil porque es lento; pero reclama cierta cadencia de gracia en los pasos, a la que no alcanzaba el ministro. Sin embargo, poco a poco perdió la timidez, y se dejó llevar entro los brazos de Margot por su 'ragtime' de batalla. Sus piernas, algo duras, como de madera, estaban entre la ataxia y el autómata, y su cuerpo, de la tiesura de su situación oficial, iba como manejado por hilos de alambre".

Por lo demás, los bailes acercan y excitan los cuerpos, pero también los calman. Y a veces le ganan por cansacio a la libido. Como bien señala Silvestre Byrón, con los bailes americanos "no hay pecado, hay pecadillo". El shimmy y el charleston, aunque ericen la piel entrada en años de Soiza Reilly, están bastante lejos del clima de tremendismo del tango y sus reductos fatales. Incluso hay quienes especulan con las virtudes terapéuticas del charleston, una danza que mantiene los cuerpos lozanos y atentos.

¿Que el charleston tiene valor deportivo? Así lo ve el doctor Amodsen, incondicional defensor de la modernidad sonora y atlética. "Dado que un tango puede ser bailado en cuatro minutos y medio, resulta que el hombre que baila realiza en treinta minutos y medio el ejercicio que el jugador de fútbol realiza en una hora y media. Dedúzcase de este cálculo el valor deportivo del charleston, que multiplica diez y siete veces el movimiento del tango. Parece, en verdad, increíble que para un hombre sea lo mismo jugar al fútbol durante una hora y media o bailar el charleston durante ochenta segundos."

Según estos cálculos estrafalarios, ¿que puede decirse de la mujer? ¿Cuánto más deporte hace con el charleston que con el tenis? Mucho más, sin duda. Pero no es la primera vez que un baile es objeto de cuantificación. Como ha investigado Remi Hess, entre 1890 y 1900, el profesor E. Giraudet de París se toma el trabajo de medir los metros de pista de baile que recorren, imperturbables, las parejas de vals a lo largo de toda una velada. Es un cálculo sencillo, explica Giraudet. Si en 80 compases se ejecutan unos 240 pasos... en fin: en cinco horas de vals diarias a lo largo de 10 años, un bailarín fanático —o profesional, que es más o menos lo mismo— dará unas 89.060.000 vueltas, lo que equivale a 178.120 kilómetros caminados. No está nada mal. Este furor por las estadísticas deportivo-dancísticas prosigue en los años 20, pero ahora con dos obsesiones nuevas: los bailes modernos y la mujer, su gran ejecutora.

Hacia 1929, *La Nación* edita *Betty*, una historieta muy popular de C. A. Voight que a modo de pintura costumbrista presenta las peripecias diarias de una chica de los años 20. Se trata de una joven bastante liberada. Hace lo que quiere, y así desconcierta a los que la rodean: sus padres, sus amigos, su novio. En un episodio de la tira, Betty recibe en su casa al maestro Pester, un gran concertista de piano amigo de su padre. También está con ellos el tímido y circunspecto Inocencio Merlo. Mientras conversan animadamente en el living de la casa sobre temas *espirituales*, mister Pester se sienta al piano y sorprende a todos con un tema de jazz... ¡quién lo hubiera dicho! Al instante, Merlo y Betty se ponen a bailar un frenético charleston. No hay duda: están poseídos por el baile, embajada del infierno en la tierra.

Es la emancipación total. Por unos minutos, desaparecen las vallas generacionales, las jerarquías, los pudores, el divorcio corporal. Todos bailan con todos en frenética sesión colectiva, y en el gesto desmelenado de un concertista de piano cuyos dedos se han posado sobre un charleston se sintetiza el gran debate cultural de la posguerra: el jazz invade los hogares, lo negro avanza sobre lo blanco, lo popular sobre lo *culto*, lo *bajo* sobre lo *alto*.

Eso sí: es la juventud, como ya se anticipó, la que pone en movimiento la rueda social, *infantilizando* la vida cotidiana, haciendo todo a la manera de un juego. Pero un juego lleno de picardía: "Juventud y edad son medidos en términos de sex appeal", sostiene el sociólogo Ernest Burgess. ¿Qué pensaría la esposa del señor Pester si lo viera bailando con esas chicas que bien podrían ser sus hijas?

Por primera vez en la historia, los jóvenes "corrompen" a los

adultos, y no al revés. Escribe Scott Fitzgerald en un artículo emblemático, que siempre se cita para darles tono literario a los retratos de los años 20: "No bien acababan los ciudadanos más serios de la república de recuperar el aliento, cuando la más salvaje de todas las generaciones, la generación de los que eran adolescentes durante la confusión de la Guerra, hizo bruscamente a un lado a mis contemporáneos y subió bailando a la bambalina. Esta fue la generación cuyas muchachas se autocalificaron teatralmente de *flappers*, la generación que *corrompió* a sus mayores y que eventualmente se sobrepasó menos en lo que se refiere a la falta de moral que a la falta de gusto...".

Betty, amiga de los lectores de *La Nación*, es muy joven. Y al ser joven, es moderna. Moderna por muchas cosas, pero sobre todo por lo que baila y por cómo lo baila. Se es moderno antes que nada por el cuerpo en movimiento: por la danza y el deporte, las grandes pulsiones del siglo. Dirá un personaje de Witold Gombrowicz en *Ferdydurke*: "Pepe —me susurró en la oreja—, no tomes ejemplo de esa muchacha moderna, perteneciente a la nueva generación de la posguerra, a la época de los deportes y del jazz". Y Romualdo Brughetti, sin poder sustraerse a la fascinación poética de la irrupción negra en un mundo blanco, dice del jazz: "(...)pones en contacto a las neuronas/ para una transmisión sin control;/ y excitas el cuerpo —a tus ruidos— y lo vuelves danzarín...".

La locura de los bailes modernos pone de manifiesto una fuerte necesidad de mostrar, de exhibir, de encarnar en cada pareja que danza el síndrome de los tiempos que corren: nuevamente, la identificación de baile con deporte sugiere, más allá de sus contradicciones, la idea dominante que una época tiene del cuerpo y sus circunstancias. De sus usos y abusos. De su anatomía y su moral.

En Estados Unidos se abren casi a diario salones de baile —el Roseland y el Savoy en Nueva York; el Trianón y el Aragón en Chicago; el Hollywood Paladium en Los Angeles— y se ponen de moda las *dances contests*, verdaderas competencias entre *flappers* incansables que los varones, pobres rezagados, apenas pueden seguir. Aquí no hay estadística que aguante: es virtualmente imposible cuantificar los movimientos frenéticos de cientos de miles (¿por qué no millones?) de hombres y mujeres diseminados por los centros urbanos de los Estados Unidos. El interior del baile es como una célula en el microscopio: todos están en movimiento, un movimiento cuya lógica no es fácil descubrir, porque

tal vez no la tenga. Desde luego, no todo es celebración y multitud. Según asegurán algunas cifras de la época, en la ciudad de Chicago desaparecen unas 5.000 chicas por año. Otro tanto sucede en Los Angeles. Para los puritanos, la explicación es tan simple como terrible: las mujeres *caen* en los bailes modernos, y ya no pueden levantarse nunca más.

En escala más modesta, Buenos Aires y su zona de influencia acusan el impacto de la *norteamericanización* del baile y la nueva femineidad, si bien son tendencias que van a la zaga del tango. Lo mismo sucede en otras metrópolis de América Latina. En Río de Janeiro y en San Pablo, por ejemplo, la ola norteamericana no llega a opacar del todo al recién nacido samba, pero el interés de los sectores medios por el fox trot y el shimmy es grande. Las mujeres brasileñas se modernizan como las argentinas. Y los muchachos forman orquestas como la Jazz Band Sul Americana de Romeu Silva. Entre las síncopas del samba y las del fox trot, los cuerpos brasileños viven en un permanente estado de carnaval.

Volviendo a la Argentina, una viñeta de *Fray Mocho* ilustra las nuevas exigencias corporales a través de una imagen hiperbólica: un bailarín vestido de cosaco, rodilla derecha al suelo, revolea a su escuálida compañera por los aires, tomándola de los cabellos. Civilización y barbarie bullen en los bailes de los 20.

Pero es la mujer la que más tiene para ganar y perder en el ceremonial pagano del baile. ¿Acaso no son ellas , heroínas y mártires de la década, sujetos y objetos de una sociedad en la que las categorías tradicionales trastabillan, las que finalmente dominan las situaciones del baile social, las que ponen mayor entusiasmo y pasión en un juego sintomático que las puede emancipar o condenar?

SEGUNDA PARTE

# UNA SOCIEDAD EN MOVIMIENTO (1930-1962)

## Capítulo cinco

# Crisis en clave de swing

*El profesor Moyano da clases en su local de la calle Libertad al 200. Enseña tango, fox trot y vals. Si usted paga 5 pesos, saca un abono por 25 clases, y bien sabe que 25 clases con Moyano es mucho. Suficiente para aprender a moverse en una pista de baile por el resto de su vida. Es como aprender a nadar o a andar en bicicleta: una vez que internaliza los movimientos no se los olvida más. Hasta los sordos pueden bailar con las lecciones de Moyano. Déjese llevar por él.Y eso sí: no se olvide de poner los pies sobre las marcas de tiza que Moyano dibuja en el piso de madera. Así se aprende a bailar: copiando a otros, pisando donde hay que pisar.*

*Es cierto que las academias y las escuelas de baile tienen mala fama. Es lógico que usted tema meterse en un lugar inexplorado. Pero, a esta altura de su vida ya debería saberlo, Moyano no es ningún desconocido. Ha bailado con todo el mundo, le ha enseñado a medio Buenos Aires (Para más antecedentes, hay que hablar directamente con él; es un hombre de buena presencia, no lo va a decepcionar). Además las clases las da con su mujer, la señora Moyano, por eso la publicidad que usted leyó en las páginas de clasificados de* Crítica *dice "Los profesores Moyano". Siempre es mejor que haya una pareja bien constituida, ¿no?*

*El nombre de pila es lo de menos. Decir Moyano es como decir Orlando, Comas, Gaetano o Farías. Son los profesores de baile más renombrados de la Argentina. Con ellos no se puede*

*perder; bastante está perdiendo usted en todo lo demás. El sueldo no alcanza, los productos más placenteros están escaseando, de afuera no llega casi nada y las noches céntricas se han vuelto exclusivísimas. Lo mejor de la vida se ha trasladado a los folletines románticos de los diarios y a las publicidades, y usted teme que en cualquier momento lo echen de la oficina. La entrada de cine es barata, pero el cine es pasivo; allí no se conoce gente, no se conversa, no se trasnocha. En los bailes, en cambio, el protagonista es usted.*

*Es la crisis. Es el mundo terrible de* Pan, *el tango de Celedonio Flores y Eduardo Pereyra. El mismo que describe Cadícamo en ese tango que habla del piolín del fiambre y los muertos de hambre. O ese otro de Discépolo que acaba de estrenar Sofía Bozán en el Maipo, ese del cambalache insolente o algo así. Pero al menos queda gente como Moyano, que por unos pesos lo introduce a uno en el mundo del baile. Y el baile nunca es caro. Moyano lo sabe, por eso le propone el abono. Así usted ahorra dinero y sale bailando como Bojangle Robinson. O como el Cachafaz, si prefiere el tango.*

*El fuerte de Moyano son las variedades. Antes, con colgar la palabra* TANGO *en el balcón de su estudio era suficiente. La gente se moría por bailarlo. ¿Quién no soñaba con dominar el lenguaje del corte y la quebrada? Ahora las cosas son diferentes. Se han ido cerrando muchos cabarets y las reuniones sociales son más esporádicas que antes. Orquestas famosas quedan pocas. La reciente muerte de Carlos Gardel ha sido una catástrofe, un golpe de gracia para la música popular, y los programas de radio son una gran mezcolanza de sonidos. El tango vive en un estado de zozobra, entre el luto y la renovación.*

*Moyano está actualizado. Lee rigurosamente cada número de* Sintonía *y a veces hasta se anima con algún ejemplar importado de* Variety. *Sabe que la gran conmoción de la década en materia de baile proviene del jazz. O mejor dicho: del swing. Casualmente, leyó hace unos días que en Nueva York se han abierto unos locales gigantescos donde la gente baila unos pasos nuevos, parecidos al charleston, que son la locura del momento, una manera de olvidar las penas de la crisis. Bailan días y noches enteras, con breves descansos de diez minutos. Bailan en grandes maratones, como si no hubiera otra cosa en el mundo que el baile.*

*Por ahí debe de andar Pedro Ortiz, ese catamarqueño amigo de Gardel que se fue a estudiar a Nueva York en los años 20 y finalmente se convirtió en bailarín. Vaya cambio. Alguien le contó —no recuerda bien quién— que a Ortiz le va muy bien en Broad-*

*way. Formó pareja con una bailarina española, una tal Margo, y juntos hacen varios números, incluida una versión apache de* Malevaje. *Parece que el número tiene mucho éxito en los teatros y hoteles en los que la pareja se presenta. Ortiz revolea a su pareja de acá para allá, con cara de macró malvado. Pero el hombre no se conforma con eso. Dicen, los que han viajado recientemente a los Estados Unidos, que Pedro Ortiz se ha vuelto un erudito en bailes modernos. Sabe rumba, fox trot, valses de todo tipo, y ha compartido escenarios con grandes orquestas de jazz.*

*A la música moderna le dicen Swing, así, con mayúscula, mientras la palabra jazz está en declive, aunque posiblemente se trate de lo mismo. Han nacido orquestas brillantes, como esa de Benny Goodman, frente a la cual la de Paul Whiteman —con la que hace poco bailó Pedro Ortiz— es casi una reliquia. Goodman toca el clarinete con el virtuosismo del concertista clásico, pero la clave de su orquesta está en otra parte: es el ritmo, en cuatro tiempos parejos y llenos de tensión, lo que ha revolucionado la vida de los bailarines.*

*El viejo fox trot, lentón y suave, se ha revitalizado. Hoy las pistas de baile que se ven en las páginas ilustradas de las revistas están llenas de gente que baila con frenesí: jóvenes, sobre todo, pero también chicos y ancianos. Los discos de Fletcher Henderson, Benny Moten y Louis Armstrong también rebosan de esa clase de ritmo, pero Moyano prefiere a Goodman. También le gusta mucho una orquesta canadiense, la Casa Loma Orchestra.*

*En materia de música moderna, Moyano discrepa con León Klimovsky, ese doctor o profesor que tiene una audición de radio dedicada al jazz y organiza conciertos de música negra. Para Klimovsky, como para esa chica llamada Blackie que Moyano escuchó por radio Municipal este verano, la música que realmente vale es la de los negros que, según dicen, habrían inventado el auténtico jazz y todo lo que estuvo antes: el blues, el negro spiritual, el gospel, las canciones de trabajo.*

*Moyano es un tipo estudioso y tiene excelente memoria. Pero, después de todo, él es sólo un profesor de baile. Mejor dicho: él es un hombre de tango, que se las tiene que arreglar como puede para no terminar viviendo en una casa de chapas en Puerto Nuevo. Todas las tardes pasa por allí: esa gente no tiene tiempo ni plata ni ganas de ir a una academia de baile. Es gente que vive como puede, peor que en el peor de los tangos. Algunos conservan la victrola, se resisten a venderla. Y de vez en cuando les ponen un poco de música a sus vidas de emergencia. Pero no bailan. Y del swing no han oído hablar.*

*La verdad es que en Buenos Aires no se baila mucho el swing.*

*Con la excepción de casos como el de Pedro Ortiz —que cada noche que pasa se siente un poco más neoyorquino—, todo lo norteamericano que puede hacer un argentino es ver una película con Eddie Cantor y bailarse de vez en cuando un fox trot. De zapateo americano, ni hablar, si bien eventualmente se ven algunos locos que se han comprado zapatos blancos con chapitas en los tacos y en las puntas. Pero en Buenos Aires no hay nada parecido a esas sesiones atléticas de los negros de Harlem. Tal vez algún día, en un par de años, la moda del swing se convierta en hábito, quién sabe.*

*Moyano no se cansa de observar, clase tras clase, a un grupo de alumnos nuevos que dicen estar muy informados de lo que pasa en los salones internacionales. El profesor se da cuenta enseguida de donde viene esa gente. Cómo se visten, cómo hablan, los lugares que dicen frecuentar: es gente bastante acomodada, no parece tener problemas económicos. Algunos son clientes fijos de las boîtes céntricas, donde se baila bien, o al menos eso se cree. Fiestas en las que se retoza sin problemas, con la música siempre amable de Santa Paula Serenaders o Dajos Bela, de un fox trot más o menos rápido a un vals más o menos lento. Las velocidades se adaptan a las condiciones de los bailarines, y también a sus edades. Pensar que antes todos enloquecían por bailar un lancero o alguna danza de aquellos tiempos. Qué lejos está todo eso, piensa Moyano viendo el entusiasmo de sus alumnos más informados por los bailes norteamericanos.*

*Pero esos no son sus únicos alumnos. Están también los que cuentan las monedas, una por una, y han acudido a su academia porque el precio es bastante accesible. Son mayoría. Son los eternos acomplejados del baile. No se animan a probar solos lo que otros, más arrojados, aprenden con la práctica nocturna. Además, esos alumnos, entre los que hay unos cuantos inmigrantes, vienen a la academia porque es el único lugar donde se puede bailar con mujeres alquiladas, especie de ayudantes de primera que bailan si se les paga un sobreprecio. Y de paso, le echan un vistazo procaz a la victrolera, esa versión unipersonal y tecnológica de la orquesta de señoritas.*

*Ellos se paran, entre tema y tema, debajo del balconcito para mirarle las piernas a la pobre chica, la victrolera. Y ella, que ya sabe bastante de hombres solitarios, hombres sin novias, porque las novias decentes ni se acercan a las academias, se encarga de poner los discos y encender la victrola. Pero no hace trampas: pasa los discos completos. Moyano no es de esos que le ordenan al victrolera cubrir la parte interior del disco con un aro de papel para que los tres minutos de un tango se reduzcan*

*a uno y medio, y así el infeliz de turno tenga que volver a pagar para seguir bailando o seguir mirando las piernas de la que enciende los discos. Es un truco sucio, eso de achicar los discos. Total, la tarde y la noche son largas y nadie tiene demasiado apuro.*

*Finalmente, Moyano tiene que soportar a los sabihondos, a los que vienen a la academia para lucir el último detalle, ese paso que le vieron hacer en cine a Fred Astaire, el nuevo fenómeno del baile-espectáculo. Esos alumnos son insoportables, pero en cierto modo necesarios. Les transmiten a los demás la creencia de que bailar es mucho más que una excusa para conocer a personas del sexo opuesto. Entre ellos, hay un grupo de muchachos a los que Moyano ni siquiera les cobra entrada. ¿Para qué? Si ellos le ponen sal a la academia.*

*Para los sabihondos del baile, cada ritmo tiene su clave física. Los cuerpos se empapan de cada especie musical, como si fueran poseídos por los demonios de diversas regiones del planeta. Fanáticos del movimiento rítmico, los sabiondos son grandes viajeros musicales; en sus cuerpos los ritmos liberan sus formas más íntimas y vuelven a la esencia corporal primera.*

*Moyano no descansa, está con las antenas encendidas, porque sabe que las modas dancísticas no se rinden ante nada, ni siquiera ante una debacle económica mundial como la que se está viviendo. Tiene bien en claro que el baile es una cadena perpetua: sólo cesará su marcha el día del Apocalipsis.*

*Claro que los bailes no están al margen de las penurias de la gente, reflexiona Moyano todas las tardes, a eso de las dos, segundos antes de que empiecen a caer los primeros alumnos. El baile puede ser un paliativo, una distracción, a veces una ocasión para descargar tensiones y pisotear con bronca el suelo recién encerado de la academia. Qué curioso el baile: sirve al mismo tiempo para sintonizar con una época y para escapar de ella.*

*La gente se cuida en todo. También el racionamiento ha llegado a las pistas de baile. La otra noche, Moyano se fue a milonguear. Y la verdad es que las milongas están un poco desteñidas, ya no son lo que eran hace unos años. Héroes quedan pocos, y éstos gambetean la crisis como pueden. La noche de la ciudad perdió su brillo legendario, si bien todavía se puede disfrutar viendo a grandes bailarines como Méndez, el Vasco, el Mocho, el mismísimo Cachafaz y un tal Petróleo, así le dicen, un muchacho que entre tinto y tinto inventa figuras nuevas no sin resistencia de los mayores.*

*Pero la gente se ríe menos y gasta menos. Lo común es un*

*muchacho bebiéndose una cerveza de a sorbitos cuidadosamente distribuidos a lo largo de muchas horas. Al haber menos actividad en los cines y teatros, las trasnoches son más inhóspitas. Son pocos lo que pueden darse todos los lujos del sábado a la noche. Algo hay que sacrificar.*

*Y Moyano no afloja. Últimamente ha tenido que aprenderse una danza que, según dicen, estará en boga antes de que termine 1935. Se llama rumba, habría nacido en Cuba con fuerte influencia africana; ya se la ve venir en algunas películas de Hollywood. Para eso, nada como el cine. Leyó por ahí que el nuevo baile, que tiene variantes, nació del encuentro de los españoles con los negros, en las cuarterías y solares de la gente humilde, cerca de los ingenios azucareros. Allí se reunían a bailar al son de los tambores de cuero viejo recalentado y maderas de toda clase. Por lo que se sabe, aquellos eran bailes profanos y poderosamente rítmicos. Bailes que daban miedo. Seguro que algún diablillo africano se paseaba entre los cantantes y bailadores frenéticos. No sería malo invocarlo de tanto en tanto.*

*En la Argentina a la rumba, que suele tener letra, ya la anda cantando un tal Roberto Díaz. Como en la milonga pero con otro ritmo y otro énfasis, el movimiento básico de la rumba está en las caderas. El cuerpo parece partirse en dos, disociarse, y las piernas deciden ir por su cuenta, en medio de las maracas y las trompetas que le señalan el rumbo con decisión. La rumba es erótica, piensa Moyano, y si no fuera porque está entrando por la puerta exclusiva de la boîte y difícilmente se la baila en los patios de los clubes de fomento, sería tema de debate público. Pero por ahora, el único baile verdaderamente popular sigue siendo el tango.*

*Si bien él está preparado para reconocer las novedades donde a éstas se les ocurra presentarse, Moyano tiene sus dudas de que esos pasitos medio atrevidos que se ensayan en las boîtes más lujosas sean realmente los de la rumba original y sus variantes, como ese guaguancó que vio una vez bailar a un auténtico negro cubano.*

*En fin. El profesor ya ha visto a ciertos muchachos argentinos hacer trencito con ciertas damas argentinas y extranjeras. Hacen un quiebre colectivo al final de cada compás, como si el tren estuviese a punto de descarrilarse. A ese golpe sincopado algunos lo llaman conga. Pero nada más que eso, y siempre en clima muy festivo. En la penumbra de los dancings, sopesa Moyano, los puristas musicales van muertos. Los bailes extranjeros bajan de los barcos ya mezclados para satisfacer la demanda de boîtes, hoteles y casinos internacionales.*

*Pero Moyano se debe a su clientela, el trabajo es lo primero. Por eso compró* Para Vigo me voy, *un disco de los Lecuona Cuban Boys que tiene siempre a mano, para que la victrolera lo ponga a andar completo, por si alguien le pide el secreto de la rumba. Hay que estar en todo. Es la única forma de sobrevivir en un mundo que se ha vuelto muy hostil.*

* * *

Si bien repercute con menos intensidad en el mundo del ocio que en otras actividades, la crisis económica también afecta el rubro "diversiones públicas". Paradójicamente, con la sanción en 1932 de la ley del sábado inglés los trabajadores disponen de un tiempo libre que aumenta de manera inversamente proporcional a sus recursos. Además, en 1934 nacen las vacaciones pagas, y la franja anual del ocio se ensancha. Pero aunque el verano adquiera desde entonces un mayor sentido lúdico y los fines de semana sean "más largos", la crisis neutraliza estas innovaciones.

El número de salas de cine en Buenos Aires desciende de 130 en 1928 a 105 en 1932. También los teatros sufren la retracción: de 23 a 14 salas, en el mismo período. Para 1935, Buenos Aires cuenta con 81 salas de cine y 18 de teatro, mientras el fútbol y el boxeo empiezan a despertar un verdadero interés popular, si bien todavía no convocan multitudes.

Cinco años más tarde, la noche porteña se verá totalmente recuperada: 166 salas de cine y 34 de teatro hervirán en una ciudad que siempre se ha movido al ritmo de sus espectáculos. Los nuevos cines-teatros como el Gran Rex y el Ópera, los cabarets y dancings remodelados, las pistas de baile multitudinarias: renacerá la noche de Buenos Aires, con esos finales sobre el alba en los que, como describe Leopoldo Marechal en su *Historia de la calle Corrientes*, "ante los ojos mal despiertos de los canillitas las *danseuses* de cabaret huyen con sus trajes de luces, pegándose como fantasmas a las paredes". Para la mitología porteña, el final de los 30 y los albores de la década siguiente cobrarán un sentido especial. Más sitios, más gente, más actividad. Pero antes de eso: la crisis, la crisis...

Como advierte Oscar Troncoso, el receso del centro durante la primera mitad de los 30 no necesariamente resiente la actividad de los barrios. Esto se puede decir de todas las grandes ciudades del país. Desde algunos años antes se viene confor-

mando una cultura barrial que se prueba en las esquinas y los clubes, refugios contra la inclemencia de la crisis. Las nuevas "barras" de amigos que pululan a prudente distancia del centro, con sus paradas y zonas de tránsito, con su código de masculinidad y sus hábitos "ociosos", vienen a reemplazar al compadrito "holgazán" de comienzos de siglo. Como aquél, el nuevo porteño "de barrio" esgrimirá su orgullo plebeyo en las artes del baile. Son los milongueros. El fenómeno se consolidará en la década siguiente.

Las oscilaciones económicas en materia de espectáculos están más o menos registradas en los censos municipales de Buenos Aires y de algunas ciudades del interior, pero el baile sigue ausente de la cuantificación oficial. Otras fuentes, indirectas y parciales, indican que, no obstante ser el baile la más barata de las diversiones públicas, en los primeros años de la crisis mundial se danza menos que en los rugientes años 20. No hay tanta actividad en los clubes y demás asociaciones, la distancia entre el centro y los barrios parece agrandarse y el ánimo general de la gente está en caída.

Es evidente que la crisis del tango tiene un efecto negativo sobre el público bailarín. Al no haber tantas orquestas que hagan el circuito de la danza, la gente ha perdido el entusiasmo por bailar con su música preferida. La merma en la producción discográfica, que por un tiempo casi desaparece, hace que se repitan siempre los mismos discos en las reuniones "con grabaciones", si bien muchos milongueros terminarán prefiriendo el disco a la orquesta.

Más allá de las preferencias de unos y otros, es indudable que la recesión en la actividad orquestal —que, desde luego, nunca será total— le resta interés al mundo del baile. No hay nada que estrenar, no hay nada nuevo que escuchar, excepto los programas musicales de la radio. El receptor modelo "capilla" suele presidir las tertulias de los que insisten en bailar, pero no es lo mismo.

Como sucede en otros órdenes de la vida del país, las prácticas dancísticas del centro se hacen cada vez más exclusivas. El cierre de muchos cabarets y dancings —que antes ofrecían cierta variedad de precios entre sectores sociales que la podían afrontar— golpea al baile como salida nocturna. La emergencia de la distinguida boîte es una clara señal de la expulsión social que se opera en la Argentina conservadora, con demarcaciones muy estrictas, difíciles de vulnerar. Equivalente al night-club anglosajón,

la expresión viene del francés *boîte de nuit*, un cabaret pequeño donde la gente se emborracha (*boit*, en el argot) y baila. Mal vista por la burguesía del siglo XIX ("mauvais établissement", advierte un viejo diccionario de argot parisino), la boîte se "hace" cara y refinada en el transcurso del siglo XX.

Durante algunos años se hablará de manera indistinta de dancing y boîte, pero la expresión francesa terminará imponiéndose definitivamente. Sólo con la aparición de la *discothèque* —otro galicismo— en los años 60, la boîte será relevada, quedando como remanente de un tiempo pasado. Mientras tanto, la palabra tendrá una fuerte connotación nocturna y epicúrea, y en cierto modo elitista. El baile puede unir a la gente sin distinción de clase, pero también puede ser lo contrario: una estricta circunscripción para las clases sociales.

El cine de aquellos tiempos es una fuente interesante para una provisoria sociología del baile en los 30. En ese sentido, la película *Puerto Nuevo*, con Pepe Arias, muestra en toda su crudeza el contraste socioeconómico entre los habitués a una boîte y el portero de la misma. La vida nocturna de Buenos Aires se escinde entre los que entran y gastan y los que se quedan en la puerta, cuidando las espaldas a los propietarios de la noche. Otro caso interesante es *Tango*, el primer filme sonoro argentino. Allí el baile se lleva a cabo en los ambientes *originales* de la música porteña (portuaria), lejos de las boîtes. Humo atravesado por torvas miradas; miradas clavadas en parejas que bailan, siempre al borde de la violencia: la radiografía que el cine ensaya de los "antros" tangueros es bastante fidedigna, no obstante lo primitivo de aquel lenguaje fílmico.

Se agudizan las diferencias —que no son nuevas— y ciertos lugares de baile son castillos inexpugnables en los que nadie entra. Ni siquiera los fotógrafos: hay escasa documentación gráfica de los interiores de las boîtes de los 30, salvo algunas tomas permitidas en las publicitadas inauguraciones.

La boîte número uno de Buenos Aires se llama África. Funciona en el *roof garden* del Alvear Palace Hotel. La orquesta de jazz de Adolfo Ortiz (Dixi Pals), el conjunto de música vienesa Czaket y la típica de Danesi animan "las reuniones predilectas de la gente mundana", según informa una publicidad de 1934. Otro reducto muy concurrido por la "gente mundana" es la Boîte du Cirque del Ambassadeurs, con su programa semanal de tés-cocktails danzantes y cenas deliciosas, sobre todo los fines de .semana: siempre la promesa del edén en la tierra; momentos inolvidables y, sobre todo, selectos.

En 1932 se inaugura el cabaret Imperio, en la calle Maipú.

El bandoneonista Martín Cuestas lo recordará como un sitio "de discreta efervescencia", tal vez una buena síntesis de las diversiones de la época. El Tabarís, por su parte, intenta sobreponerse a la crisis, incluso a su propia crisis, inaugurando la boîte Matelots que, según datos que reproduce el periódico *El Diario* a comienzos de 1934, "en cuatro meses fue visitada por el 17% de los porteños...". Hasta las publicidades de los locales nocturnos más famosos han reducido sus aspiraciones masivas.

Y está el club nocturno Montparnasse, con decoración del artista plástico Gregorio López Naguil. Allí funciona el dancing Casanova, del exitoso empresario Andrés Trilla. Casanova es uno de los primeros lugares de baile en los que funciona el sistema de *taxi-girls*, recién importado de los centros nocturnos norteamericanos y europeos. Los clientes del Casanova compran un ticket que les da derecho a bailar una pieza "con una compañera de pericia probada". Los tickets se venden de a diez o quince, y también se pueden canjear por una cerveza.

Las *taxi-girls* , también conocidas como *taxi-dance*, se llaman así por la analogía con los taxistas: como ellos, las chicas cobran según las cuadras recorridas (bailadas), y el reloj también corre cuando ellas están quietas, conversando, tomando algún trago o haciendo algo más reservado. Estas nuevas milonguitas porteñas ganan un sueldo de 300 pesos más las propinas de los clientes satisfechos, nada malo para tiempos de mishiadura. Por eso es que las chicas se enojan mucho cuando los caballeros caen a la boîte en pareja. ¿Qué tienen ellas, las *otras*, las *de afuera*, que hacer justo ahí, en el territorio de la noche y el baile? Las *taxi-girls*, que serán muy populares durante toda la década siguiente, no ahorran miradas esquivas sobre las que osan acompañar a sus amigos y/o parejas a lugares como El Avión, en Alem y Córdoba. Por ahí cerca están El Colón y Arizona, otros dancings del Bajo con chicas contratadas para venderles unos minutos de felicidad a los más crédulos.

Si bien se puede dar otro tipo de relación entre el cliente y la *taxi-girl*, en principio las funciones de la contratada son eminentemente dancísticas. Lo mismo sucede con las empleadas de las academias. Una vez más, el baile puede ser la perdición o la salvación de las desclasadas. Los letristas de tango parecen haberse resignado a que muchas mujeres acepten los trabajos que les ofrece la ronda nocturna.

Para la gente prejuiciosa, sin embargo, los cartones de las *taxi girls* son como las viejas chapas de los tiempos de *Dame la*

*lata*: vienen a incrementar las piezas de un virtual museo del rufianismo en la Argentina. Está visto que las mujeres que viven del baile nunca podrán desprenderse del todo de las connotaciones prostibularias de su actividad. *Taxi girls*, contratadas, victroleras, coperas del dancing o directamente damas de compañía: ellas cargarán con el estigma de la nocturnidad bailable. (Muchos años después, a los gigolós de fin de siglo se los llamará *taxi-boys*, otro acople de palabras dudosas, esta vez sin pista de baile.)

Mientras va despuntando una letrística que añora otros tiempos, cuando la vida parecía más simple y estática y el barrio más campo que ciudad, los lugares de baile se cargan de connotaciones prostibularias, más prostibularias aún que en otras décadas del siglo. Esa ambigüedad moral de los dancings ya no es tema predilecto de los letristas de tango y los dramaturgos, pero la censura y los controles que se implementan en torno a la Ley de Profilaxis de 1936 han generado un efecto no deseado y prácticamente incontrolable: ¿qué autoridad sanitaria o policial puede reprimir las oscuras relaciones contractuales que pueden tejerse entre dos personas que bailan? A lo largo de los 30 y después también, el cabaret y el dancing ocuparán, tanto en los hechos concretos como en el imaginario social, el lugar de los prostíbulos clausurados entre 1935 y 1936.

El pianista Juan Díaz le cuenta a Ernesto Castrillón una historia en la que prostíbulo y dancing aparecen como términos intercambiables: "En los años treinta se podía bailar el tango en los burdeles. Cuando uno entraba en el prostíbulo, la madama te entregaba una chapita que había que darles como pago a las pupilas. Eran de dos tamaños. Unas eran sólo para bailar. Como las chicas se guardaban las chapitas en el portaligas, cuando veías una que tenía un montoncito de chapitas de baile juntas, era señal que conocía bien el tango y la podías sacar a bailar sin perder la plata".

La anécdota de Díaz hace referencia a lugares de baile o a auténticos burdeles del interior de la provincia de Buenos Aires, a donde no llegan los controles de la Ley de Profilaxis. Pero más allá de las imprecisiones de aquel recuerdo, vale constatar el estrecho vínculo entre el comercio sexual y la danza popular.

A propósito de esto, Donna Guy ha escrito: "Para evitar el arresto, muchas prostitutas buscaban trabajo en los music-halls y cabarets. Era materia de público conocimiento que las mujeres eran requeridas abiertamente en algunos sitios de entretenimiento. El traslado a los cabarets tuvo lugar en Buenos Aires apenas la municipalidad clausuró los burdeles, después de 1934 (...) Las

prostitutas de clase baja trabajaban en las calles. Las de clase media y alta en cabarets, nightclubs y salas de baile que proporcionaban mujeres para diversos gustos".

Como a comienzos de siglo, como en tiempos de la tangomanía, el carnaval de los 30 es la fiesta popular del año. Si bien el contraste entre el clima de jolgorio de esas semanas y el resto del año empobrecido y en receso es bastante marcado, las saturnales tampoco quedan al margen de la crisis. Al achicamiento de los corsos se suma la represión policial del período Uriburu-Justo.

Ordenanzas policiales limitan los bailes de 1932. Hay que bailar a cara descubierta, porque está prohibido el uso de "caretas, antifaz u otras adiciones que desfiguren el rostro". Tampoco está permitido "arrojar agua, lanzar serpentinas, bolas de papel, etc.". De los disfraces, ni hablar, sobre todo si suponen la burla a las instituciones sagradas de la Patria: "Se prohiben terminantemente las vestiduras sacerdotales, uniformes militares de la época o trajes indecorosos". Por último, para evitar equívocos que pueden resultar muy embarazosos, "las mujeres no podrán disfrazarse de hombres y viceversa".

Pero la calle no es exactamente un panóptico: entre el espacio público y el privado, la fiesta se las ingenia para transgredir lo que la mayoría de los argentinos considera una normativa absurda y anacrónica. Mientras el corso oficial que prepara la comisión de Fiestas Populares en la Avenida de Mayo debe atender juiciosamente los nuevos decretos —que tienen sus antecedentes históricos, desde luego—, en los clubes de los barrios los controles se relajan.

El Estado no está materialmente capacitado para el control total de la vida privada, y el carnaval mantiene su espíritu transgresor, con un cronograma fijo de actividades, un cronograma socialmente aceptado. El gobierno podrá detener y torturar a los opositores políticos, en el tramo filofascista de la Argentina de Uriburu y sus ideólogos, y ejercer la censura en diarios y revistas, pero no puede introducir una cámara fotográfica en los patios de las viviendas colectivas ni recorrer todas las veredas de la ciudad en busca de lo indecoroso, de lo que no debe ser. También la coacción tiene sus límites.

Las normas de buenas costumbres carnavalescas mueren enseguida, o entran para siempre en los laberínticos pasillos de la burocracia. El clasismo de la Argentina conservadora, dividida por un muro socioeconómico escandaloso, termina siendo el

verdadero contralor de las costumbres. "Es más fácil que el carnaval muera a manos del placer, por inútil, que no a manos de la moral, por pecaminoso", advierte una nota de la revista *Atlántida* —un medio no precisamente transgresor— en febrero de 1934.

En efecto, la sociedad es menos pudorosa y maniquea que a comienzos de siglo. Es difícil que se dé un escándalo sociocultural como el del tango en su etapa de música prohibida. No obstante el reinado del código Hays en el cine norteamericano y las convenciones sociales del glamour, la revolución liberal de los años 20 ha dejado su impronta irreversible. El *ancien régime* de las costumbres está definitivamente enterrado, y los cronistas sociales hablan de "facilidad de trato entre el hombre y la mujer", de libertad de costumbres y modernidad femenina. Con ciertos límites, claro está.

Los bailes ponen en la escena público-privada todo el espectro de las convenciones sociales. La oligarquía construye en torno a los bailes, *sus* bailes, un cerco que, se supone, la protegerá de los coletazos más violentos de la crisis. Es una imagen fuerte: el baile aristocrático y a la vez moderno como torre de marfil de los ricos. Y el baile como prueba incontrastable de una vida ociosa. Los ricos están siempre listos para el baile. Sus mansiones reservan un espacio para la danza como distinguido encuentro social. El Palacio Paz Anchorena, por ejemplo, tiene un gran salón de baile revestido de *boiserie* tallada pintada de oro: no es cuestión de bailar en cualquier parte.

En sus observaciones sobre "el ocio ostensible", Thorstein Veblen explicó los fundamentos de los rituales de los ricos: "La antigua tradición de la cultura depredadora consiste en que hay que rehuir el trabajo productivo, como indigno de los hombres cabales, y con el paso del estadio depredador a la forma cuasipacífica de vida esa tradición se esfuerza en vez de ser desechada". Hay toda una literatura de los 30 y 40 que reproduce esos bailes especialmente "ociosos": Manuel Mujica Láinez, Eduardo Mallea, Luisa Sofovich, Silvina Bullrich. En su primer libro de 1939, esta última describe a "los más selecto de la sociedad porteña" en los bailes de Casa de Gobierno y en los de las mansiones de Avenida Alvear.

Por otra parte, es frecuente en el cine argentino de la época la escena en la que el pobre de la película, casi siempre el antihéroe de la historia, hace su aparición en el baile —aparición inesperada, por supuesto—, convirtiéndose en objeto de burla de los niños y las niñas "bien". Después se redimirá frente a los

ricos crueles e insensibles, esos que, finalmente, lejos de sus bailes frívolos, terminarán reconociendo en el pobre la virtud bíblica que la sociedad ha olvidado: los pobres trabajan, mientras los ricos constituyen "la clase ociosa". Volviendo a Veblen: "Una vida ociosa es la demostración más sencilla y concluyente de fuerza pecuniaria y, por tanto, de superioridad de poder, con tal de que el caballero ocioso pueda vivir siempre con facilidad y desahogo manifiestos". Luis Sandrini vivirá, en la pantalla, varias situaciones de este tipo. "La facilidad y el desahogo manifiesto" es para los otros, para los ricos. Él tiene que trabajar duro, cuando tiene la suerte de tener un trabajo. Y vive ese contraste con tangos ejemplares de fondo.

Algunas imágenes de esos encuentros estrictamente pautados, que tienen como proscenio las residencias de un puñado de familias "de apellido", se pueden ver en las secciones de "sociales" de *La Prensa* y *La Nación*, y sobre todo, con más detalles, en la revista *Atlántida*. Allí no falta nada: los bailes son un registro muy sensible de los hábitos y las costumbres de gente que reafirma su ser social en festividades cíclicas.

Por ejemplo: están los *dîner-dansants* en las instalaciones de un club de San Isidro y las infaltables presentaciones de "las niñas del año". Esto último suele tener lugar en el Palacio Duhau, y en enero de 1934 "debutan" en sociedad María Rosa Ramos Mejía, Odile Baron Supervielle y Ana Eloísa Roca Achával. La tribu dominante muestra en sociedad a las herederas, las chicas que se disputarán los caballeros más afortunados. Cada gesto de sociabilidad convertido en noticia lleva ritmo de la danza: "El baile ofrecido por el señor Otto Bemberg y su esposa, doña Sofía Bengolea, fue para presentar a nuestra sociedad a su hija Josefina" (enero, 1938).

Otro ritual secular: las "bodas del año", donde las hijas y los hijos de un mismo círculo social hacen público su compromiso... bailando. Se trata de una celebración que remite a los tiempos de la nobleza cortesana europea. Esta suerte de *star system* de estancieros y financistas que sueñan con un mundo premoderno —aunque miran con admiración a la moderna Gran Bretaña, y más de uno a la no menos moderna Alemania— suele festejar los casamientos en un ámbito de parcial privacidad. Y el bovarismo de ciertas lectoras de páginas sociales tendrá en estos años un material invalorable. Ellas, las que leen los epígrafes de las fotos, largas series de apellidos repetidos, bien saben que nunca entrarán a *esos* bailes: ni con las más avanzadas clases del profesor Moyano cederán los portones del mundo de la *high-life*.

Si de algunos de aquellos bailes dorados suelen quedar testi-

monios gráficos que una prensa "glamurosa" no deja de exhibir en papel ilustración, hay otros encuentros privados de los que se oye hablar de vez en cuando. Por ejemplo, se sabe que Samuel Bosch suele organizar bailes de disfraces en la casa de campo de papá, y que la otra noche, en el *dîner dansant* del Golf Club de Mar del Plata, se bailó fox trot durante más de diez horas seguidas.

Un escritor que vuelca en su obra los detalles de la vida mundana, Manuel Mujica Láinez, no deja de reparar en la importancia de los infaltables fox trots —"medidos, apacibles, conversados"— y del tango de salón como práctica de un grupo restringido, que aspira a ser moderno: "Había por entonces en Buenos Aires tres importantes señoras —María Unzué de Alvear, Concepción Unzué de Casares y Adelia María Harilaos de Olmos— que en noviembre o diciembre convocaban a los muchachos andariegos a sus enormes casas de la Avenida Alvear, para agasajar a sus sobrinas. En esos bailes, de cuyo lujo sólo podrían dar una idea concreta quienes de ellos participaron, pues a la generación actual cualquier descripción le sonará a exagerado cuento de *Las mil y una noches*, oí cantar en más de una oportunidad a Carlos Gardel. Vuelvo a verlo, de frac, engominado, reluciente; vuelvo a oír su voz cálida; y me veo a mí mismo, desplazándome, temeroso, con alguna niña paciente en brazos, bajo las arañas de caireles, en el resplandor de los espejos...".

Hay un objeto particularmente apreciado, cuya sola posesión delata el estatuto social del portador: la tarjeta de invitación al baile estelar. Sin ella hay que conformarse con ver la fiesta en las páginas de *Atlántida* o *El Hogar*. La tarjeta puede abrir verdaderas fortalezas. Con ese pedazo de cartón —y todo lo que debe acompañarlo, claro, desde cierta indumentaria hasta cierta manera de frasear las vocales— se puede acceder al mundo de los Bemberg, los Anchorena, los Grondona, los Bullrich, los Acevedo, los Martínez de Hoz, los Peralta Ramos y las damas que recuerda Mujica Lainez.

Las tarjetas no son nuevas: han servido desde siempre como filtro de selección, no necesariamente "aristocrático". Al igual que los antiguos carnés de baile, son el reverso social y moral de la tarjetas de las *taxi girls*. Con ironía, Raúl González Tuñón repasa en su "Polka de la tarjeta de cartón" diversas fiestas a las que sólo se podía acceder con el pase correspondiente: "Polka de cintura fina/ y peinado a la banana,/ polka que fue la mañana/ de la milonga argentina,/ ya terminó tu función/ y yo nunca te he bailado,/ pues nunca estuve invitado/ con tarjeta de cartón".

Es cierto que no todos los bailes organizados en ambientes

“paquetes” son inaccesibles para la insistente clase media vernácula. A veces se consiguen tarjetas sin problemas. Por ejemplo, no es muy difícil ser admitido en los bailes del Tigre Hotel, famoso por las chicas lindas que se puede encontrar en sus concurridas terrazas. Tampoco son invulnerables las puertas del Círculo Italiano. Todo es cuestión de proponerse entrar al gran baile.

A propósito de esto, en *Novios de antaño*, María Elena Walsh recrea una fiesta en un lugar exclusivo del Ramos Mejía de los 30, al que sin embargo suele ir gente de un solo apellido: “Es preciso reconocer que el Lawn Tennis también es un templo de modernidad y refinamiento. Un buen día organizan un baile extraordinario y en la mismísima cancha de tennis levantan un tablado para alojar a las orquestas más famosas del momento: la típica de Juan D'Arienzo y la jazz Santa Paula Serenaders, cuyo crooner es nada menos que Thorry, Juan Carlos, ese muchacho tan guapo como múltiple y, para colmo, ex estudiante universitario, no un tipo de la calle, un cualquiera”.

A fines de los 30, cuando asoman atisbos de recuperación económica y la Argentina intensifica sus industrias sustitutivas, las “diversiones públicas” se reponen y las salas de baile proliferan como en los mejores tiempos. Las tendencias dancísticas que han emergido unos años antes se van incorporando a la rutina de un público masivo. Prosiguen los espacios reservados de los bailes elitistas, y ciertos dancings y cabarets resultan inaccesibles para la mayoría de los argentinos, pero se verifica un aumento en la oferta de bailes de fin de semana, sobre todo en los barrios, así como una mayor familiaridad del “gran público” con especies poco y mal conocidas anteriormente.

Hacia 1939, las crónicas enarbolan la palabra “coreomanía”. El término no es nuevo. Se lo empleó en la Europa del siglo XIV: “coreomaníacos” eran aquellas personas atacadas por extraño impulso dancístico que, según se pensaba, provenía del demonio (aunque es más factible que haya sido consecuencia de la peste bubónica). Los “coreomaníacos” se movían sin parar, y la posesión sólo era interrumpida por un exorcismo o, si la víctima era considerada “irrecuperable”, por la hoguera.

La “coreomanía” moderna es mucho más benigna y simpática que su lejana predecesora. Alude a la proliferación de bailes por todas partes y a cualquier hora, así como de recintos especialmente construidos o remodelados para agitarse con música, pero esta vez sin que ninguna danza en particular monopolice el

espectáculo repentista que se trama en las pistas. Paralelamente, en los Estados Unidos, la prestigiosa *Literary Digest* afirma que la popularidad del baile "se ha elevado a la categoría de *craze*" (locura). Ya en 1937, se calcula un total de 200 escuelas de baile en la ciudad de Nueva York. Y parece que las mismas no dan abasto. Debe de ser por eso mismo que hay más de 600.000 clientes de cursos de baile por correspondencia a lo largo de todos los Estados Unidos. Lo mismo sucede en las principales ciudades europeas, aunque allí la inminencia de una guerra —ya previsible hacia 1938— genera angustia: la ola de bailes, según se intuye, pronto terminará de manera muy brusca.

El gran entretenimiento de la década, la radio, empieza con su espacio de "bailables". En Buenos Aires, serán célebres los del domingo, que llegan cuando el fútbol se ha ido, y suelen quedarse en el aire hasta el día siguiente. La costumbre seguirá en pie durante muchos años. Los bailables de Geniol, por Radio Belgrano, harán furor. En un poema dedicado a Carlos Gardel, Humberto Constantini escribirá: "Para mí lo inventamos./ Seguramente, fue una tarde de domingo,/ con mate,/ con recuerdos,/ con tristeza,/ con bailables bajitos, en la radio,/ después de los partidos...".

¿La comentada manía es beneficiosa o perjudicial para el *homo sapiens* devenido en *homo ludens*, como lo define por entonces Huizinga? Para el profesor de baile Francisco Comas, que publica en esos años su libro *El arte de bailar*, nada malo puede esperarse de los bailes modernos, todo lo contrario: "Cultivar el baile en nuestro días, no puede considerarse como una simple distracción frívola. En esta época febril en que vivimos, debemos considerarlo también como una necesidad, si es que queremos conservar nuestra mente sana, despejado el cerebro y ágiles los miembros de nuestro cuerpo. Aparte de su valor como ejercicio, como medio de cultura física y como ventaja social, el baile moderno es acreedor de un lugar entre las artes, y su estudio debe seguirse por métodos sistemáticos como en las demás artes. Puede decirse que el baile es el complemento de la educación física y la esencia de la sociabilidad".

El entusiasmo de Comas, nunca desinteresado si se recuerda que firma su método como "Fundador y primer presidente de la Sociedad Argentina Profesores de Baile", no tiene fin. Y no duda, a la hora del elogio desbocado, en apelar a una psicología un tanto mecanicista: "Con frecuencia se puede notar que las personas que no tienen pasatiempos, son de carácter taciturno y de trato poco sociable, que las aparta de todo bullicio o reunión como si ellos les provocaran tedio o fastidio. Son entonces esas perso-

nas que no han sabido o podido elegir la distracción que necesitan adecuada a su temperamento, y el baile será sin duda el vehículo más apropiado para ponerlas en contacto con la sociedad".

Otros observadores enfatizan la relación de los bailes modernos con la ya mencionada crisis mundial y la guerra. Desde esa perspectiva, el baile sería, una vez más, una estrategia de supervivencia. "En los momentos en que el baile parece enloquecer a la humanidad", advierte un cronista en 1940, "cuando cada día surge un nuevo estilo de danza y los moralistas se ven apurados para hacer frente a esta especie de coreomanía, un hombre de ciencia, el doctor Robinson, asegura que el baile desempeña un papel importantísimo en la conservación del género humano. Por lo menos, hubo un tiempo en que la danza determinó la conservación o la desaparición de las especies. El baile es el juego de las personas adultas..."

En un mundo que se prende fuego con una guerra devastadora, el baile es el ideal del movimiento pacífico, las pulsiones canalizadas en un juego que podrá ser intenso pero nunca destructivo. ¿Acaso existe algo más pacífico y utópico que Fred Astaire y Ginger Rogers girando "al compás" de la música de Irving Berlin o de George Gershwin? El baile tonifica los músculos y despeja la mente. Elimina la ansiedad y mejora el equilibrio de los cuerpos. El que baila se abandona al movimiento rítmico, pero también aprende a dominar su cuerpo.

Este dominio corporal, sin embargo, puede conducir a conductas obsesivas y sadomasoquistas, alentadas por una sociedad en crisis, en la que la búsqueda de la salvación personal no reconoce límites. En su novela *¿Acaso no matan a los caballos?* —llevada al cine por Sidney Pollock en 1969— Horace McCoy juzgará con dureza el mundo de las maratones de baile de los 30, con esos certámenes en los que inescrupulosos empresarios se aprovechan de la desesperación de la gente en tiempos de crisis. Las maratones suelen reunir de 100 a 150 parejas en grandes pistas rodeadas de público. Hay médicos que supervisan el estado físico de los participantes. Y éstos bailan durante varios días —los hay que aguantan hasta seis meses—, haciendo intervalos de quince minutos cada hora y media de maratón para comer y descansar. Perdido ya todo resto de pudor, hacen sus breves descansos a la vista de todos. Obviamente, gana la pareja que resista más tiempo. También hay un segundo y un tercer premios, mucho más modestos.

Mientras tanto, un gran negocio se monta alrededor de la maratón: sponsors sobre los bailarines con más chance de triun-

far; "derbys" humanos y otras competiciones, bares y salones "de tolerancia" en los alrededores de la pista; oficinas de apuestas clandestinas. Habituales desde 1910, las maratones de baile adquieren un sentido especial en los años 30, y se prolongarán hasta 1953, si bien subsistirán algun tiempo más, tanto en Norteamérica como en América Latina (incluida la Argentina). Pero la novela de McCoy, escrita en 1935, no cuestiona al baile en sí, sino más bien a toda una sociedad canallesca y cínica, capaz de convertir a los hombres en bestias de circo.

Sin embargo, muchos piensan que, más allá de las circunstancias que los generan, hay algo intrínsecamente malo en los bailes de la Era del Swing, y no sólo en esa manifestación patológica y sádica llamada maratón. William Manchester rescata un artículo del *New York Times* de mediados de los 30, firmado por un psicólogo norteamericano, en el que se considera a los bailes de la época "peligrosamente hipnóticos", "pues han sido arteramente concebidos en un compás más rápido que el ritmo del pulso humano". Se teme además que el swing induzca a "romper con los convencionalismos": cuidado con el maximalismo musical.

Y siguen las firmas contra las nuevas formas del baile y la música. Un crítico musical norteamericano no duda en declarar, semanas antes de que empiece la Segunda Guerra Mundial, que los bailarines de jitterbug parecen monos chimpancés que sufren un ataque de delirium tremens. ¿Acaso es ese un buen entrenamiento para los soldados que esperan entrar algún día en acción?

Otros aseguran que los jóvenes bailan como canguros, y algunas iglesias norteamericanas arremeten contra la supuesta "animalización" que el swing está trayendo, de la mano siempre artera del diablo, al campo de los bailes sociales. Mediante un razonamiento racista, en las páginas del prestigioso *Christian Science Monitor* se dice que el swing es el triunfo de la involución, porque vuelve a poner al hombre en la selva, su ámbito primario. El viejo anatema de los tiempos del cakewalk ha vuelto con toda su fuerza: cuanto más africano el baile, más cerca está el hombre del mono.

Pero no hay dudas de que las palmas en materia de propaganda contra lo que se empieza a visualizar como una cultura juvenil de características propias son para los voceros de la ideología nazi. Entre la copiosa documentación que recopila Mike Zwerin en su libro sobre el jazz bajo el régimen de Hitler, se destaca el artículo publicado en un diario de Stettlin, el 6 de noviembre de 1938: "Estamos asistiendo a espectáculos bochornosos, disfrazados de entretenimiento. No sentimos simpatía por los insensatos que

quieren trasplantar la música de la jungla a Alemania. En Settin, al igual que en otras ciudades, puede verse a personas bailando como si tuviesen dolor de estómago. Lo llaman swing. Estas personas son retrasadas mentales. Sólo los negros de la jungla darían esos pisotones. Los alemanes no tienen sangre negra. Hay que detener este pandemonio de la fiebre del swing".

Obsesionados por el proceso de americanización de los bailes populares, los portavoces del nazismo, de Goebbels para abajo, no ahorran insultos contra ese tandem "negro-judío" de música y baile, capaz de pervertir las costumbres de los jóvenes alemanes. Los directores de las emisoras de radio tienen colgadas en las paredes de sus oficionas copias del decálogo de la difusión musical "propuesto" por las máximas autoridades del III Reich. El artículo quinto dice: "Las así llamadas composiciones de jazz podrán contener un máximo de diez por ciento de síncopas; el resto deberá componerse de movimientos naturales de *legato* desprovisto de las histéricas inflexiones rítmicas (llamadas riffs) que caracterizan la música de razas bárbaras y que alimentan oscuros instintos extraños al pueblo alemán".

Pero si hay algo que irrita a los nazis, eso es la costumbre inglesa del té *at five o'clock*. "El té de las cinco significa, sobre todo, baile. ¡Y qué baile!", se indigna un articulista del periódico de las SA, exhumado por George Mosse. "Se baila mediante contorsiones y en medio de gritos en vez de canciones (...) Se trata de un impulso judío, realizado sin duda con un espíritu dirigido contra el Führer y en contra de la elevada lucidez del pueblo alemán."

Frente a este panorama de histeria internacional, cuando las democracias están en alarmante retroceso, la Argentina aparece, no obstante sus gobernantes, como uno de los lugares más abiertos y tolerantes del mundo. Un lugar en el que recalarán algunos músicos norteamericanos y europeos en busca de un ambiente más apacible para la práctica de las citadas músicas "bárbaras".

Sin embargo, también los diarios y revistas argentinos formulan algunas advertencias contra el (a pesar de todo) expansivo swing. Las opiniones están divididas. ¿Un juego peligroso para la salud y el orden social, o el gran estímulo corporal de un siglo de creciente mecanización y transferencia de energías? El debate —un viejo debate, por lo menos tan viejo como los tiempos modernos— se instala también en la Argentina, si bien el swing llega a estas costas un tanto atenuado y en convivencia más o menos pacífica con otros bailes.

Algo parece evidente: el swing es, en mayor medida que los estilos precedentes, una música protagonizada por los jóvenes, si bien es cierto que, sin llegar a la balcanización del gusto musical propia de los años 60, el swing es tal vez el primer "género" popular que se subdivide en variantes según las edades de los que lo consumen. Un swing para niños (Spike Jones), otro más sosegado para personas de mediana edad (Kay Kyser) y uno para "curas geriátricas" (Guy Lombardo): la especialización norteamericana, que se desdibuja al exportarse a otros lugares del mundo, es un indicio de que cierta producción musical es también una cuidadosa operación de mercado.

Pero no obstante las clasificaciones de la oferta musical, no se puede pensar el swing sin la imagen de jóvenes con zapatos blancos y camisas estampadas que toman por asalto la pista de baile y descargan en ella su siempre renovada energía. El cuadro se puede completar con el movimiento simétrico y en fila de los saxofonistas, tan graciosos como los bailarines.

En cierto modo, se trata de un dato nuevo. Betty, la amiga de los lectores de *La Nación*, bailaba el charleston con los vejetes amigos de su padre. El swing, al menos en su nacimiento, tiene un sentido grupal de mayor definición, sin que esto implique una brusca ruptura entre padres e hijos ni la existencia de generaciones encontradas y de gustos absolutamente propios, como sucederá 30 años más tarde.

Pero es claro que la pantalla de cine se ha llenado de golpe de gente muy joven que hace música y baila como se le da la gana, y muchas veces en contra de la voluntad de sus padres: Judy Garland, Mickey Rooney... hasta la niña Shirley Temple hace su número de tap dance al lado de Bojangle Robinson. Los jóvenes no se desentienden del mundo de los adultos, pero la era del swing les ofrece una figuración mayor. Un tópico del cine de la época es el del joven que de día estudia las partituras de Mozart y Beethoven y de noche se reúne con sus amigos a tocar jazz.

Como en los años 20, el jazz sigue siendo el compendio de la modernidad dancística, y ahora se diversifican sus modalidades interpretativas. Surgen expertos que investigan los elementos afroamericanos originales, a la vez que el boom de las grandes bandas convierte a Buenos Aires en una ciudad que entra en sintonía, al menos en el campo de los sonidos, con los grandes centros bailables del mundo. A las orquestas ya "clásicas" de René Cóspito y Raúl Sánchez Reinoso (Santa Paula Serenaders) se suman decenas de planteles en los que las secciones de

trompetas ("pistones", en la jerga de la época) y saxofones ya no son elementos extraños al cuerpo de la música hecha en el país.

La era del swing, que alcanzará su clímax en los años 40, revitaliza el baile jazzístico, a la vez que lo vuelve más "universal" y, en cierto sentido, más homogéneo. La historia de la nueva modalidad se construye a partir del relato mítico del baile como frenesí juvenil, como algo que nutre de sonidos los cuerpos y éstos, fuera de todo control, se arrojan a la pista de la cruel maratón o a donde sea.

Así fue con el charleston, así será con el rock and roll. En los cines del centro y de los barrios, el público argentino se sorprende con la sensual Betty Boop, una chica que —con pollera corta cual milonguita de dancing— siempre está a punto de transgredir la moral sexual de su época con el incentivo musical de alguna orquesta de swing (incluso orquestas negras, para enturbiar aún más el asunto).

En términos musicales, el swing es una larga etapa de renovación: de los acentos duales de los estilos de los 20 se pasa a los cuatro tiempos parejos, firmes, que van acumulando tensión al fragor de las secciones enfrentadas de maderas y metales. Hay quienes ya no hablan más de jazz: el swing es un rótulo que se expande y amenaza con taparlo todo. En Estados Unidos, los redactores principales de la revista *Metronome* son los apóstoles de la nueva forma de hacer jazz y la defenderán hasta muy entrados los 50, cuando las grandes bandas ya sean cosa juzgada.

La gran novedad del swing, su razón de ser, es la orquesta amplificada, la big band constituida a la manera de una usina rítmica inagotable. La escritura por partes o secciones le permite al arreglador, nuevo protagonista musical, obtener un sonido grupal muy compacto y característico, con solos breves —cuando los hay— que comúnmente parafrasean el tema de modo veloz. Y ese tema, cuando es bailable (la mayoría de las veces) se compone de *riffs* o frases que la orquesta repite obsesivamente.

Los cantantes —*crooner* y *lady crooner*— esperan sentados cerca del director que les llegue su parte, un estribillo que cantarán en un estilo desapasionado, sin que la presencia de la voz humana concite más interés que el plantel completo y su director. "Movimiento, movimiento...", escribe Ramón Gómez de La Serna. "El director es el culpable, pues ya es el director sin batuta, el director que dirige bailando, febril, multiplicando sus brazos y sus pies, tomando el saxofón de uno de sus músicos, envidioso de tocar él también con el frenesí y la llantina sentimental con que suena el saxofón ..."

No era un baile tan prohibido. Se armó la milonga a cielo descubierto, en los albores del siglo XX.

A pocos kilómetros de la ciudad de Buenos Aires, los paisanos se animan con una ranchera. Circa 1900.



Un corte entre hombres, a la vista de todos. Fotografía de *Caras y Caretas,* del 31 de enero de 1903.

# TEATRO SAN MARTIN

ESMERALDA 255 — U. T. 0381, MAYO

## Hoy - 2.° Gran Baile - Hoy

*¡¡El Torneo de la Gracia y el Salero!!*

GRAN BAILE ESPAÑOL

Concurso de Mantones de Manila

La Caja de Pandora

La Farola Misteriosa

Los Globos de la Suerte

¡ALGO SORPRENDENTE Y NUNCA VISTO!

Presentación de la Compañía de Revistas del Teatro Comedia. El mejor conjunto ... que actúa en Buenos Aires — Maestro Director: LOZZI

¡30 CARAS BONITAS 30!

VIERNES 24 — PRIMER GRAN BAILE EXTRAORDINARIO — *El Baile del "AS DEL TANGO"* — VIERNES 24

JULIO DE CARO

Presentación de la Orquesta Típica que todo Buenos Aires deseó escuchar

¡100 PROFESORES!

Entrada General $ 5.-

Señoras Gratis

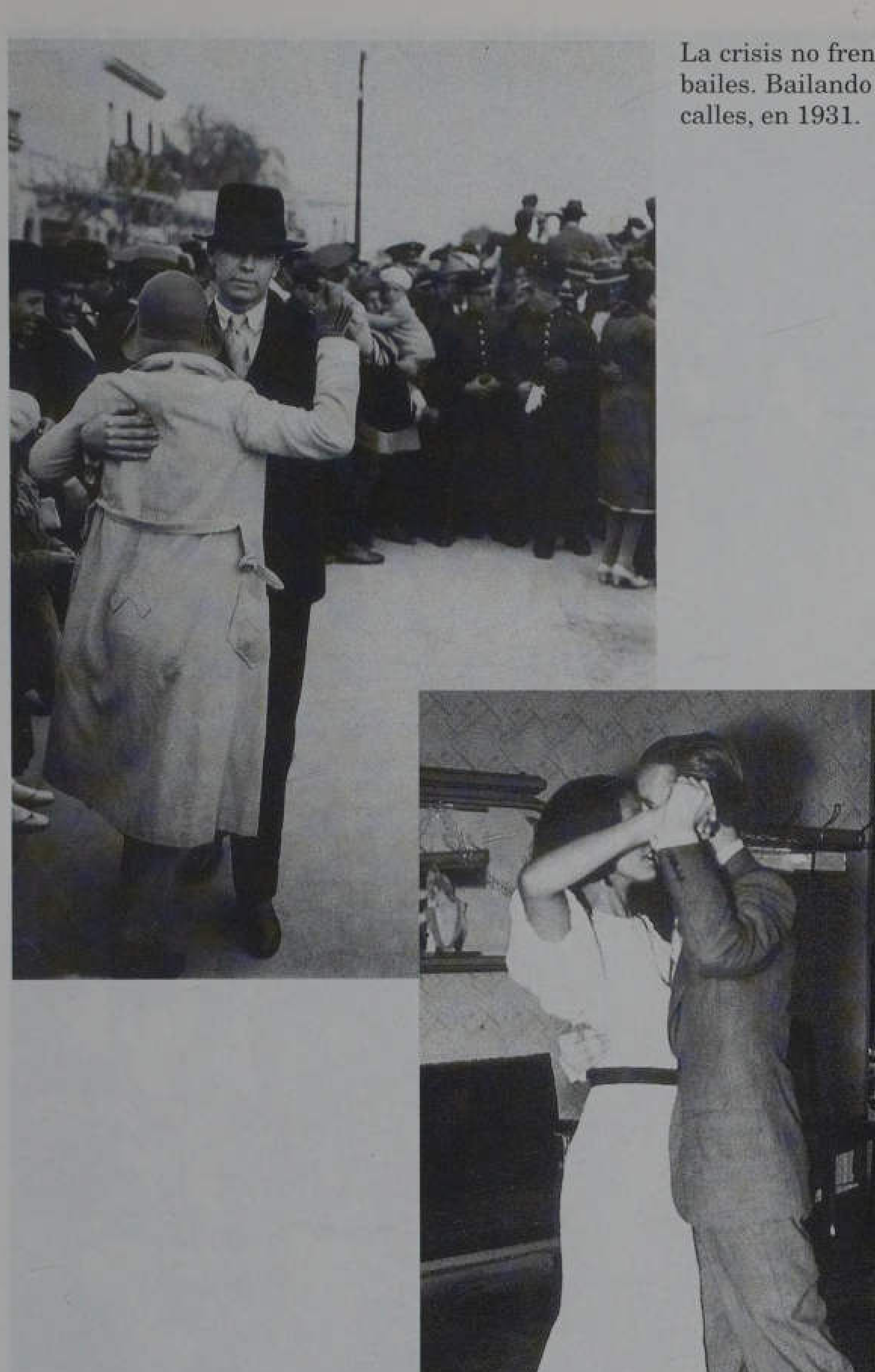
El baile social como número de variedades. Señoras gratis.

Campeón del tango en París, Bernabé Simara corrige a dos parejas en su Academia. Mayo de 1914.

Carnavales "de etiqueta" en el Club Belgrano, a comienzos de siglo.

Tango en el cabaret, hacia 1924.

Festejo del Cuarto Centenario de la primera fundación de Buenos Aires. Tres parejas sorprendidas por el fotógrafo.



La crisis no frena los bailes. Bailando en las calles, en 1931.

Preparándose en la academia, para no pasar papelones a la noche. 1935.

Una sonrisa musical, en un club de Flores. La orquesta toca en la Boca de Momo.

Tránsito congestionado. La clave es respetar el sentido inverso al de las agujas del reloj.



El Cachafaz y Carmencita Calderón. Estampa de la Guardia Vieja del Baile.

Típica y jazz: con Dixi Pal´s y Francisco Canaro, la gente se divierte. Auspicia Radio Belgrano.

Acompañada por la radio y en piso de tierra, la gente disfruta de la más económica de las diversiones.

Lomuta sonríe, desde el palco del Club F. C. Oeste, una noche de carnaval de 1932. En los bancos, hay chicas que se aburren y chicas que esperan.

Listas para que las saquen a bailar bajo vigilancia de las madres. La pista: el Teatro Colón.

Los códigos de la pista, a toda orquesta.

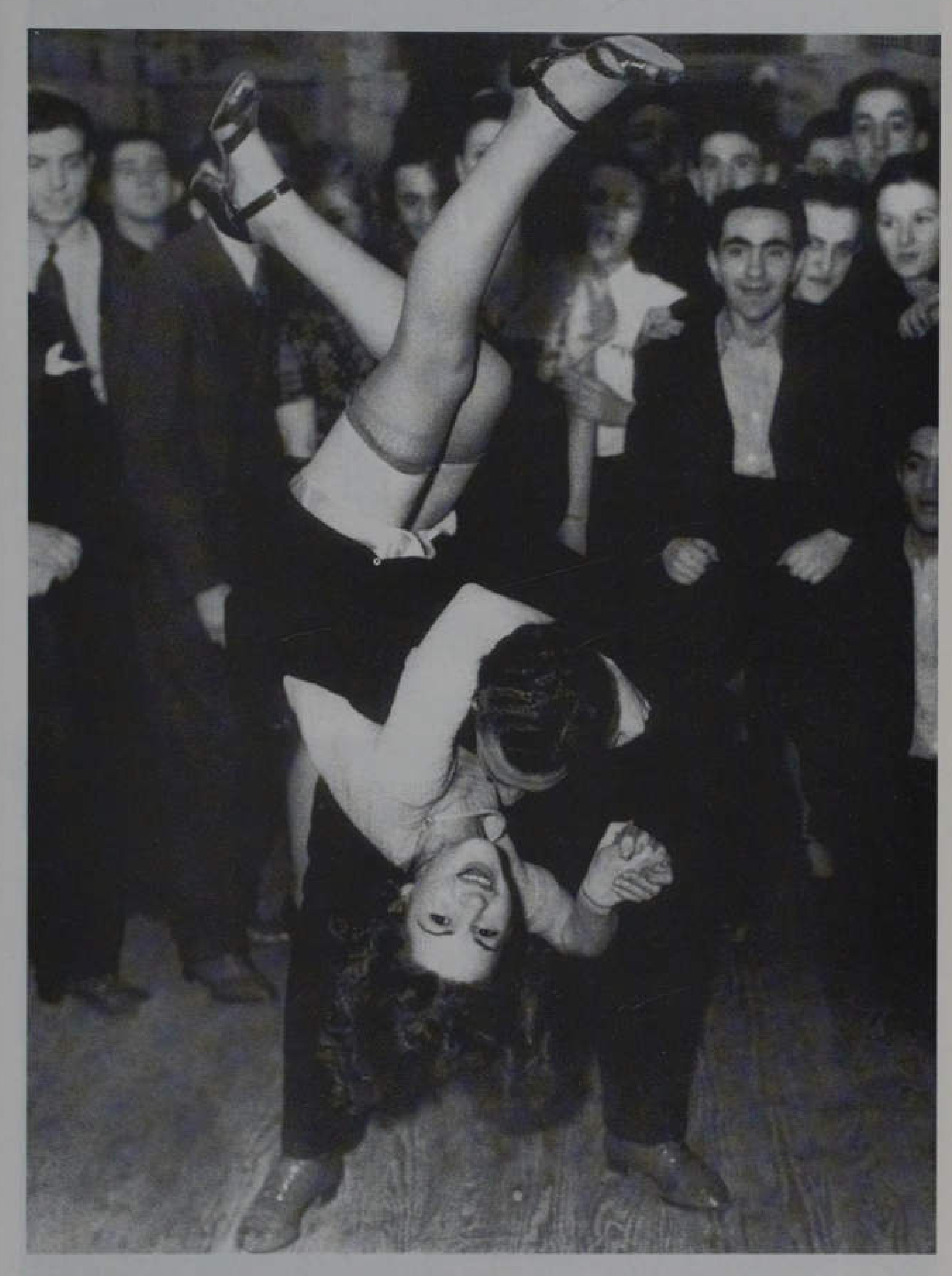
Un jazz elegante y a media luz, en un dancing de los 30.

Feliciano Brunelli y Bettrani están contentos. Las orquestas características viven su apogeo.

Los catalanes bailando sus danzas típicas en la Costanera.

En los 60 se incrementó el interés por las peñas y el folclore.

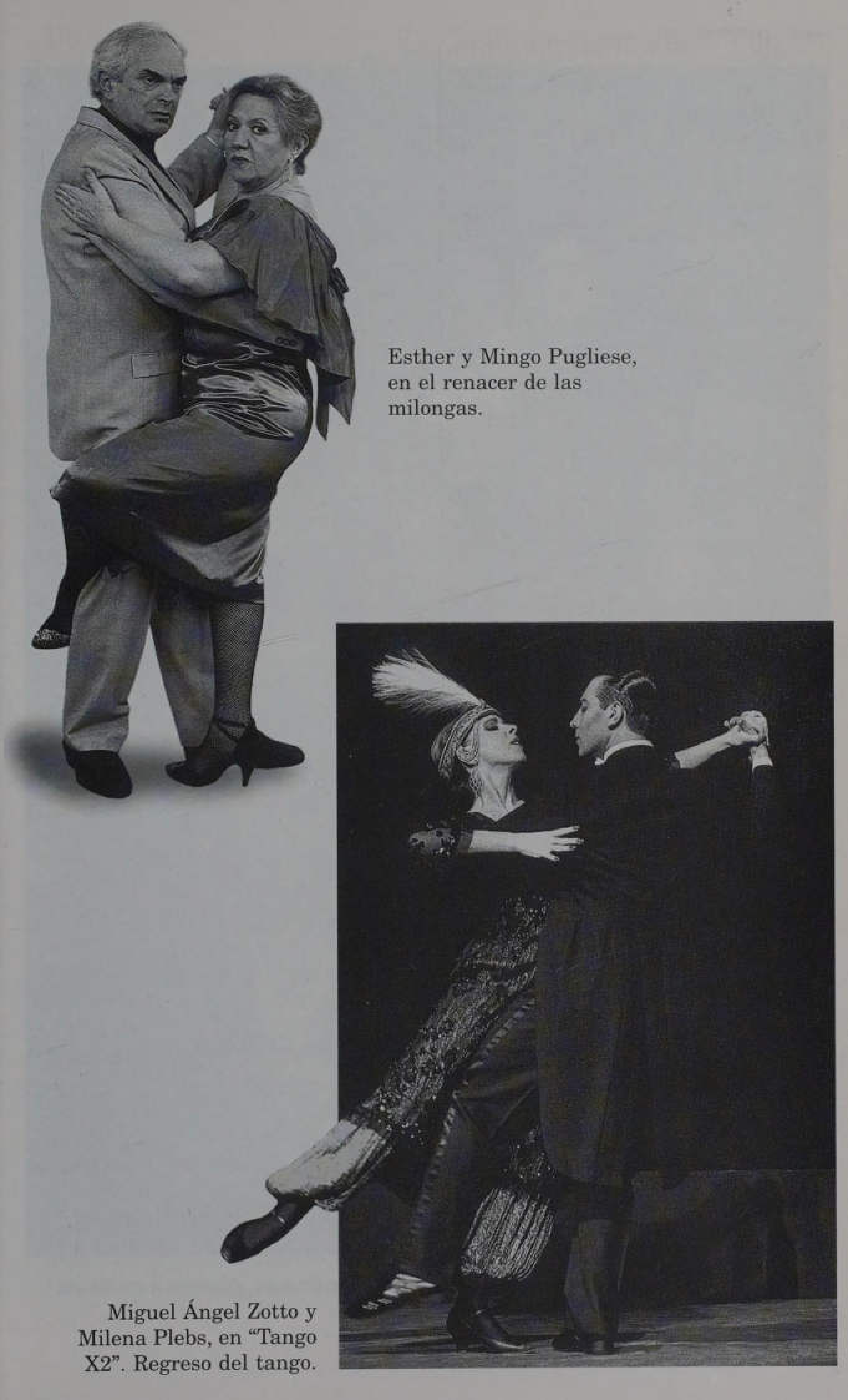
Del heat al pop. Escena de *Me enamoré sin darme cuenta*, 1974.



Del jazz al rock and roll, sin inhibiciones. Enseguida vendrán los bailes "sueltos".

La cita es los domingos a la tarde, en "Escala Musical" de canal 13, marzo de 1963.

Juan Carlos Copes prepara a las nuevas generaciones.



Esther y Mingo Pugliese, en el renacer de las milongas.

Miguel Ángel Zotto y Milena Plebs, en "Tango X2". Regreso del tango.



Fin de siglo en movimiento. Del tecno a la cumbia, la pista siempre está llena.

* * *

Cientos, miles de argentinos se enteran de la existencia de directores que son, muchas veces, intérpretes virtuosos: Benny Goodman, Glenn Miller, Tommy Dorsey y Artie Shaw. Orquestas menos personales también tienen su público: las grabaciones de Casa Loma Orchestra se escuchan y se bailan con placer.

A las pistas de baile llega música de los discos importados —el económico Decca de 35 centavos de dólar— y de los que las oficinas de los grandes sellos empiezan a editar en el país, a medida que las industrias culturales se van recuperando. La mayoría de los títulos son de bandas norteamericanas, aunque también tienen éxito los que graba la inglesa de Jack Hylton o su émula francesa, la de Ray Ventura.

Algunos argentinos también saben que el nuevo estilo jazzístico lo firma su fundador oficial, el notable clarinetista Benny Goodman, que en 1935 toca con su orquesta en el programa de la NBC *Let´s dance*. Después de una apoteósica presentación en Los Angeles, donde es aclamado por miles de jóvenes sedientos de un nuevo baile, en 1938 Goodman será finalmente coronado como "El Rey del Swing". Sus presentaciones son precedidas por medidas de seguridad, a pesar de lo cual son frecuentes los tumultos y las más alocadas demostraciones de Lindy-hop y otras variantes. Nunca antes un músico de jazz ha tenido tanto éxito como verdadero animador de la vida bailable de los Estados Unidos y, por extensión, del mundo entero.

Goodman es el rey del swing y de los bailes, pero también se sabe que la matriz original del nuevo jazz hay que buscarla entre las orquestas negras de Fletcher Henderson, Duke Ellington y Count Basie. Claro que más allá de un reducido grupo de melómanos que saben diferenciar temas, orquestas y arreglos, el swing se impone, en bloque, como un baile encantador y despreocupado en un mundo cada vez más preocupante. Un baile con rostro blanco y piernas negras, si bien la sublimación del elemento afro puede llegar a un grado máximo. Como bien señala Gary Giddins, Goodman, como Elvis Presley veinte años más tarde, adapta la música negra al paladar blanco, pero, a diferencia del astro del rock and roll, el clarinetista nunca pondrá en peligro su celebridad. Varios años después del furor del swing, Goodman seguirá tocando el clarinete con maestría y aplomo.

Que en el Savoy Ballroom de Harlem las parejas bailen "sueltas" o apenas tomadas de la mano el Lindy-hop —su nombre viene del legendario aviador de los 20 Charles Lindbergh— o su derivado llamado jitterbug, con sus movimientos frenéticos de

brazos y sus increíbles saltos mortales, no es algo que interese demasiado al público argentino. El jazz vive su furor dancístico, pero suele dejar a un lado los estilos más audaces y acrobáticos, que incluso en los Estados Unidos muy pocos jóvenes blancos se atreven a bailar.

Cada vez es mayor la brecha entre los bailes para todo el mundo y los bailes para los bailarines. Acrobáticas y gestuales, llenas de un virtuosismo que se expone para la contemplación admirativa de aquellos que sólo se dejan llevar por el ritmo, las danzas del swing hacen de las pistas verdaderos escenarios de destreza y musicalidad. Para quienes quieren verlos, los bailarines del Lindy y del jitterbug se mueven vertiginosamente a partir de la figura del *breakway*, ese efecto centrífugo que aleja a los integrantes de la pareja sin soltarlos totalmente. Desde su inauguración en 1926, el Savoy de Harlem es la catedral del nuevo ritual pagano.

En las revistas argentinas, en especial en las dedicadas a la música, la radio y el cine, de vez en cuando se reproducen notas sobre los Nicholas Brothers, Baby Laurence y Bill "Bojangles" Robinson, maestros del tap y sus innumerables variantes y combinaciones. Carentes de una tradición sólida en el país —el jazz es universal, pero no lo son tanto sus bailes más genuinos—, el jitterbug y sus ancestros serían muy difíciles de bailar con la moda *de soirée* que ciertas mujeres argentinas lucen en las reuniones. En los 30 se habla del regreso de la mujer "a su exquisita femineidad", con el ideal de elegancia por encima del de juventud aniñada del decenio anterior. La Greta Garbo que se mete en la piel de *Anna Karenina* o la sexy Jean Harlow que coquetea con Clark Gable y alienta la fantasía de millones de hombres en los cines del mundo dejan atrás el *look* desenfadado y un poco varonil de la Era del Jazz. Vuelve Eva con mayúscula; el eterno femenino regresa a los cuerpos de las mujeres jóvenes de las clases altas y medias. Pero entre los modelos estelares y la realidad de cada noche hay una buena distancia.

Como señala la historiadora de la moda Susana Saulquin, "las imágenes que recibe la mujer argentina durante la década del 30 son muy atrayentes pero le resultan demasiado inalcanzables como modelo de imitación. Por eso prefiere la moda que impone la clase alta y que se divulga a través de dos revistas importantes: *El Hogar* y *Atlántida*. Esta situación varía en la década siguiente, cuando el encanto de Rita Hayworth y de las figuras cinematográficas desplaza a la clase alta en el lanzamiento y afianzamiento de la moda".

Los bailes del jazz "comercial" no son indiferentes a los vaivenes de la moda: parecen adaptar sus velocidades a la indumentaria de las bailarinas (¿o es al revés?). Hay un fox trot lento (algunos lo llaman "blue"...¿en homenaje a Gershwin o a los negros del Mississippi?) y un fox trot rápido (quickstep, o directamente swing). Tampoco falta, desde luego, un "fox trot intermedio" para los que buscan algo entre el romance y la gimnasia. Este último es el fox trot "social" por excelencia, con unos 40 compases por minuto. "Todo el que sepa andar, puede bailar fox trot", garantiza un refrán de la época.

Vicente Tamburi, milonguero de Bahía Blanca, recuerda el interés que el fox trot despertaba en su ciudad hacia fines de los 30. Maestro de bailarines de la zona, Tamburi diferencia por lo menos tres formas o modalidades del fox trot: "El primer baile americano que yo conocí fue el shimmy. Después empezamos a bailar fox trot. Primero, un fox trot "camello", con tres pasos y el cuarto con movimiento de cuerpo. Un poco más tarde se popularizó el fox trot 2x2: dos compases a la izquierda y dos a la derecha. Se avanzaba la mitad del fox anterior. Se hacía: uno y dos, y se juntaba; uno y dos, y se juntaba... Por eso le decíamos 2x2, a cuatro compases. Finalmente vino el fox trot "a los saltitos". Se hacían cuatro compases a los saltitos..."

En todos los casos, la pareja, lejos de disolverse en los movimientos "salvajes" del swing que bailan los negros norteamericanos, mantiene su unidad férrea. Unidad que, obviamente, ya no resulta provocativa ni transgresora como a comienzos de siglo, salvo que se cometan ciertos gestos imprudentes.

El fox trot impone un conjunto de figuras que los bailarines harán por décadas, cada vez que la orquesta toque un tema "americano": figuras en semicírculo y zigzag, la vuelta Boston —un complicado giro hacia atrás— y la famosa vuelta americana, en la que la pareja, guiada por el varón, se mueve como un remolino, con dos pasos de gran impulso, hacia la derecha. Tampoco se descartan algunos pasos de claqué o zapateo americano, pero esto ya exige una preparación especial.

Para los menos habilidosos, no obstante, siempre está el atajo del "básico" sin mayores adornos. El caballero sale con el pie izquierdo hacia adelante y sigue con el derecho como si caminara. En el paso tres dibuja un pequeño semicírculo con el izquierdo, y junta con el derecho. El regreso también lo inicia el izquierdo, para concluir los pasos muy cerca de donde partieron. La dama hace lo mismo, pero como en un espejo. Si se animan un

poco, pueden hacer el camino original de manera "cruzada", con giros de 45 grados hacia la izquierda. Lo demás dependerá del ansia de bailar de la pareja y, lógicamente, de su sentido del ritmo: pasos cortos o largos según la"velocidad" de la música; mayor o menor libertad de movimientos según la familiaridad de los cuerpos con los sonidos.

Como en el tango, los pasos hacia adelante y hacia atrás deben evitar separar los pies hacia los laterales: en los bailes de pareja enlazada el roce de tobillos es inevitable. Con el tiempo, el fox terminará reducido a un andar constante y levemente sincopado. Los cuatro tiempos por cada compás se simplificarán, síncopa incluida, en un suave "uno, dos, tres..." Ahí llega la pausa, hasta completarse la frase musical, y empieza el retroceso.

También como en el tango, el buen bailarín de fox trot deberá saber circular con su pareja por la pista, en la posición mejilla a mejilla (aunque esto es reprobado por muchos profesores): suave y decidido con ella cada vez que pivotea; respetuoso y amable cuando haya algún diferendo de espacio con los otros que bailan. Advertirá el profesor de baile Agustín Romano Gaeta en su método por correspondencia: "Realice los pasos y figuras que el espacio le permita, procurando no tocar a otras parejas. Si no se tiene este cuidado, tropezará con las mismas, lo que no dice mucho en favor de la cultura, a la vez que hará perder el ritmo tanto para uno como para otro, perdiendo así el encanto y la belleza del baile".

En los bailes nunca falta la teoría que los precede. El manual antes citado hará la siguiente aclaración, producto de un saber sistematizado: "El compás de fox trot se conseguirá al realizar los pasos uniformes y dando exacta terminación a las figuras de acuerdo a su creación, ajustándolas a la velocidad que imprima la música; es decir, cuando el fox trot fuera ejecutado lento, se realizarán los pasos largos y los movimientos lentos; cuando fueran ejecutados rápidos, se realizarán los pasos cortos y los movimientos rápidos".

Ritmo: esa palabra sola sintetiza, no obstante su generalidad, cierto espíritu de época. ¿Acaso no es la palabra sagrada de todo bailarín, bueno o mano, experto o "pata dura"? Son años en los que se habla de "música rítmica" y de "ritmo y síncopa" como si el principal parámetro de toda expresión musical fuese un invento de la modernidad.

En el fox trot, música de raigambre afroamericana después de todo, el éxito dependerá de esa palabra mágica. Nada quedará fuera del concepto del ritmo. Los profesores lo explican deta-

lladamente, diferenciándolo del "compás", no siempre con claridad conceptual. Se lee en un manual de la época: "El ritmo es la fiel interpretación de la música que en el fox trot indica la ejecución de pequeños saltos, complementados con la realización de los pasos y movimientos del cuerpo a la vez. Esto se conseguirá realizando la siguiente forma: a) Al hacer los pasos deberá darle al cuerpo pequeños movimientos hacia arriba, es decir al realizar el paso levanta el taco, llevando a la vez el cuerpo hacia arriba y al finalizar el paso asentará el taco, dejando caer el peso del cuerpo sobre el mismo taco en forma suave. b) Los movimientos del cuerpo se realizarán siempre hacia arriba sin mover los hombros y brazos, evitando tumbos laterales. c) En la misma forma se le hará realizar a la dama; con su mano derecha ubicada en la cintura; se le indicará cada vez que realice el movimiento hacia arriba para que se produzca al unísono...".

La codificación técnica del fox trot va acompañada de indicaciones sobre las conductas "sociales": qué se debe hacer, qué no se debe hacer. Esto es más o menos común a todos los bailes. En una época en las que la burguesía y la clase media buscan comportarse "con distinción", el baile es una situación muy exigida.

Si "típica y jazz" son viejos conocidos del público argentino, más allá de sus cambios estilísticos, la rumba aparece en los años del cine sonoro como una de las grandes novedades, un auténtico *original* de la época en torno al cual giran varias subespecies musicales que sólo los expertos conocen en todos sus detalles rítmicos: danzón, guaracha, guajira, zapateo, son... En realidad, bajo el rótulo comercial "rumba" se esconde el son, que desde el auge de la radio y el disco salta de Cuba a los Estados Unidos y desde allí al mundo entero. Un son-pregón de Moisés Simons, *El Manisero*, pasa por rumba en todas partes.

Prácticamente no hay cantante popular de los 30 y 40 que no interprete alguna rumba (son) más o menos modernizada. En esas versiones muy poco queda de las rumbras "bravas" que se bailaban en los solares de La Habana y Matanzas en tiempos de la esclavitud. Pero las nuevas especies se legitiman en otras voces y otros ámbitos. Poco antes de morir, Carlos Gardel graba para la película *El día que me quieras* una rumba de Terig Tucci y Alfredo Le Pera, *Sol Tropical*, en la que describe a una mujer exuberante y tropical, sobre un fondo de trompetas asordinadas y maracas. Por entonces, otro ídolo de la canción, Agustín Magaldi, tiene en su discografía las rumbas *Cubanita mía* y *Viva el amor*, entre otras excursiones tropicales.

En varios filmes del incipiente cine sonoro argentino —*Radio Bar*, por ejemplo, dirigida por el tanguero Manuel Romero— las escenas de boîte traen alguna que otra rumba. La especie está en el ambiente y nadie se sustrae a su encanto. En 1939, Carlos A. Petit y Rodolfo A. Sciammarella estrenan una revista de largo y sugestivo título: *Tango, Ranchera y Milonga contra Rumba, Fox y Conga*. Dos latitudes... ¿y dos épocas?

Acentuaciones latinas se van colando en las partituras de las bandas de jazz que, en su afán cosmopolita e integrador, siguen incorporando a sus repertorios todo lo que la orquesta típica no interpreta. Pero también ésta, de vez en cuando, se anima a mixturar un ritmo de son cubano con el sonido tradicional de Buenos Aires..

Por cierto que también hay orquestas originales de paso por la Argentina. Llegan los Lecuona Cuban Boys  y su director y arreglador, Armando Orefiche, se hace amigo de muchos músicos argentinos. Sus partituras circulan por Buenos Aires y la música cubana gana adeptos dentro de los salones de baile y fuera de ellos. ¿Quién se resiste a bailar con *Para Vigo me voy*, *Amapola* o *María La O*?

Es así como nacen orquestas porteñas que, como desprendimientos de las de jazz, se irán especializando en una amplia gama de "ritmos latinos" —el arco gegráfico va de Brasil al mar de las Antillas—, hasta recalar definitivamente en las especies cubanas. Sus integrantes lucen el vestuario de rigor: mangas de colores con grandes volados blancos (o viceversa) que dan el tono "tropical" a las orquestas rumberas. Es el caso de los planteles de Efraín Orozco, Eugenio Nóbile y la bizarra Hawaiian Serenaders.

Una vez más, el cine de Hollywood refuerza una moda. Los filmes con César Romero y Carmen Miranda están llenos de rumba, son y conga. Esta última es una danza derivada de las procesiones de carnaval. Se destaca en el Buenos Aires "cubanizado" a través de temas originales y temas que copian, con algunas licencias, los moldes de la isla. Así surgen congas como hongos, de todas partes y en cualquier circunstancia. Los argentinos prefieren, no obstante, las versiones autorizadas de los Lecuona Cuban Boys : *La conga de Jaruco*, *La conga blicotí* y *Conga de la Havanne (Ay sí, ay no)*, entre otras piezas. Un poco más tarde llegará el mambo con Pérez Prado, pero antes que éste reine en la especie latina, el rey de los directores será Xavier Cugat. Con sus grabaciones de *Siboney* y *Oye, negra* se mueve más de una generación de entusiastas del baile

Esta "cubanización" de los salones porteños inaugura un largo idilio del público argentino con la rítmica vivaz y quebradiza

de las especies que han crecido en las Antillas y que desde La Habana se vienen esparciendo por el mundo entero, al menos desde los tiempos del danzón, la habanera y los primeros boleros. Ya en los tempranos estudios sobre el origen del tango, los autores destacan el influjo del baile cubano, *boomerang* musical entre la isla y España. De esa larga línea evolutiva, que tiene diversos cortes y desvíos, se llegará muchos años después, *mutatis mutandis*, al reino de la salsa.

En 1934, en un apéndice de su diccionario de guitarristas, el músico español residente en la Argentina Domingo Prat explica con bastante precisión de qué se trata eso que hace mover las caderas de tantos noctámbulos, si bien no hace referencia al son, el auténtico protagonista de la Cuba popular del siglo XX: "La rumba es un baile cubano que tiene en sus ritmos mucho de africano, aunque la melodía conserve toda la peculiaridad de la música de aquella isla. Hoy se ha extendido por toda Sudamérica, especialmente en la Argentina, entregándose muchos músicos populares del Río de La Plata a su composición...".

Para los profesores de baile, el arte de la rumba tiene sus secretos. No son inexpugnables: abonando un curso completo se pueden desentrañar. Por lo pronto, hay que tener en cuenta que en la rumba hay que alternar pasos cortos con pasos largos, un poco en la línea del fox trot. Pero a diferencia de éste, el baile cubano requiere de una cierta inclinación en la dirección del paso que se está dando. Desde luego, no falta el bailarín criollo que danza una rumba como si fuera un tango canyengue. Para horror de los profesores.

Y mientras tanto, ¿qué sucede con el baile del tango al promediar los 30? En algunos medios orientados a un público pudiente —otra vez la revista *Atlántida*— es evidente la ausencia del baile porteño a la hora de censar las "danzas populares", esos juegos de las personas adultas. El listado, con aspiración internacional, incluye desde el fandango y "el vals romántico" hasta la "danza oriental" y la rumba. Por supuesto, también figura el jazz, y hasta se encuentran algunas referencias a los bailes de los gitanos. Al tango casi no se lo nombra, si bien nadie duda de que existe y sigue siendo el baile de pareja cerrada más popular de toda Sudamérica.

Se puede pensar en una omisión clasista: el tango no volverá a ser el baile *chic* de las clases acomodadas que añoran París; es en vano, entonces, buscarlo en las páginas de las revistas con papel ilustración. Pero otras fuentes hacen referencia a una época cre-

puscular del baile porteño, no obstante ser los años 30 una etapa de cambios estilísticos fundamentales. "Si no hubiera sido por D'Arienzo en el Chantecler a fines de los treinta, el tango hubiera muerto para siempre. Porque estaba casi muerto. Gracias a él, se volvió a bailar, renació", dirá en más de una ocasión Aníbal Troilo.

Finalmente, la música que contra viento y marea sigue bailando en los escenarios el Cachafaz se revitalizará con la pulsación firme y exagerada de las orquestas que prefieren los milongueros. Pero para eso habrá que esperar un nuevo tiempo. En el relevo de una década por otra, como en una misteriosa complicidad, el tango y el jazz se apoyarán mutuamente en salones de baile cada vez más grandes, cada vez más concurridos.

¿Y los códigos? No han cambiado mucho. Ante todo, hay que seguir bailando con elegancia, "compás" y "distancia". Es la norma general en todos los bailes de salón. Pero con eso solo no alcanza. Las reglas deben aplicarse tanto dentro como fuera de la pista, y varían según el ámbito. En las "reuniones públicas" está bien visto el lucimiento del bailarín, que elige a la compañera de baile que quiere. ¿Acaso no es eso lo que hace del baile una experiencia excitante y de final desconocido?

Pero ojo con invitar a bailar con dudosos movimientos de cabeza; ese guiño, tan frecuente en las reuniones populares, o el cabezazo que será legendario por muchos años, es reprobado por los profesores de buenas costumbres. Los manuales advierten con todas las letras: "Para invitar a una dama a bailar, será incorrecto hacerlo a distancia. El caballero deberá aproximarse hacia aquella con quien desee bailar, solicitando permiso previo, sobre todo si la dama estuviera acompañada. La mejor manera de hacerlo, corresponderá a la galanura de cada caballero. Al terminar la pieza bailable, es de caballero acompañar a la dama muy gentilmente hasta el lugar de donde fue invitada y finalmente agradecerá con toda finura la atención merecida".

En materia de tango, los firuletes de los varones y los cortes de las damas estarán terminantemente prohibidos, al menos en los bailes que se hacen en casas particulares o en ciertas asociaciones de aspiraciones burguesas. El "alisamiento" del tango es un proceso gradual: cada vez más liso, cada vez más "de salón", hasta terminar siendo, en los 40, un suave paseo o caminata por la pista. Respecto de las marcas, no está bien visto hacerlas muy arriba sobre la espalda, como en tiempos de la guardia vieja, y deben ser ejecutadas con gran suavidad, casi con disimulo, como si las manos del caballero no existieran.

¿Qué hacer con los brazos? He ahí todo un tema. Escribe Co-

mas sobre los bailes en general: "La moda acerca de la forma de llevar los brazos ha cambiado varias veces y es susceptible de otros cambios, pero la que indicamos aquí es muy conveniente y bonita en su conjunto con las demás partes del cuerpo. De ninguna manera debe bajarse el codo hacia las costillas, pues además de ofrecer un aspecto de muy apretado, incomoda el libre movimiento de la pareja. La mano izquierda del caballero se mantendrá a la altura de sus hombros, conservando línea recta entre el codo y la primera articulación de los dedos...".

Ya en 1933, Ezequiel Martínez Estrada repara en el alisamiento del baile porteño y sus consecuencias, en el capítulo antitango de su *Radiografía de la pampa*: " Anteriormente, cuando sólo se lo cultivaba en el suburbio y, por lo tanto, no había experimentado la alisadura, el planchado de la urbe, tuvo algunas figuras en que el bailarín lucía algo de su habilidad; en que ponía algo que iba improvisando (...) Pero ahora es cuando el tango ha logrado su cabal expresión: la falta de expresión. Lento, con los pies arrastrados, con el andar del buey que pace. Parecería que la sensualidad le ha quitado la gracia de los movimientos; tiene la seriedad del ser humano cuando procrea. El tango ha fijado esa seriedad en la cópula, porque parece engendrar sin placer...".

Aguda pero también algo confusa, la observación de Martínez Estrada se centra en una sensualidad que, sin embargo, es seriamente cuestionada y limitada en ciertos salones de tango liso. ¿El alisamiento restringe o acrecienta la sensualidad del baile? ¿Hay más o menos erotismo en cuerpos abrazados que se mueven lenta, pesadamente por la pista de baile, en el sentido de las agujas del reloj?

No es fácil saberlo. Pero los controles sobre los cuerpos que buscan quebrarse evocan con nitidez los viejos tiempos y las viejas transgresiones; operan sobre el convencimiento de que los fiscales de las pistas están saneando la moral del baile. Resabio de las primeras décadas, el fantasma de la procacidad está indefectiblemente asociado a los movimientos de las piernas, las figuras medio obscenas del orillero, y su presencia se hace más pronunciada desde finales de los 30. La expresión tango orillero encierra un sentido tanto geográfico como moral.

Desde esa perspectiva, los contrastes entre los barrios y el centro serán cada vez más pronunciados, así como cada vez mayor la distancia que media entre los buenos bailarines —que suelen ser los que se aventuran por la senda de la creación— y el común de la gente. La fama de los mejores milongueros se cimenta sobre una serie de pequeñas grandes transgresiones. "En

los salones no se podía hacer mucho", le contará Carlos Estévez ("Petróleo") a María Susana Azzi. "El tango era combatido. Cuando yo bailaba en la pista, me decían: 'Es un milonguero, es un atorrante. Dejálo...' En los salones había tipos que cuidaban. Un tipo hacía un corte medio extravagante, agarraba a la mujer, la sentaba exageradamente y le decían: 'Usted se va del salón', lo echaban."

Si por un lado los "auténticos milongueros" miran con cierto desprecio a los que viven más allá de las fronteras "puristas" de la capital, por otra parte ellos mismos, los creadores, los porteños "puros" que hacen del baile una experiencia vital, se sentirán excluidos del centro, y a veces también de las fiestas que organizan los clubes sociales. Extrañamente, los bailarines de estilo "canyengue", esos que bailan con boleo, velocidad, justeza y buenos ganchos, se sienten desterritorializados. Padecerán la reducción de los espacios del baile químicamente "puro", como consecuencia de un gradual incremento del baile "para socios, familiares y personas especialmente invitadas".

En esos sitios "familiares" nunca falta algún miembro de la comisión que recorre con mirada censora la pista de baile para fiscalizar los movimientos de los cuerpos. Rara vez se exigen tarjetas de invitación, pero las pataditas raras y los cruces de piernas zafados son inmediatamente impugnados. La vieja costumbre del tango "adecentado", tango moderado que deberá bailarse con lisura virginal, casi con displicencia, es una invariante de ciertas noches atemperadas. Y así será durante muchos años, hasta finales de los 50, por lo menos.

Es la ley seca del baile, ley consuetudinaria que atraviesa invicta gran parte del siglo XX argentino: recrudece entre los 30 y los 40 y quedará derogada sólo con la llegada del rock and roll, sus cuerpos "sueltos" y sus movimientos asimétricos. Nunca antes como en los 30 y los 40 ha sido tan clara la línea demarcatoria entre "reuniones públicas" y "reuniones sociales". En estas últimas, sean paquetas o populares, "es necesario dar más importancia a la faz social que al baile en sí. Por ello, se realizarán las figuras más simples y correspondientes a cada baile. Se procurará realizar estas dos cosas: conversar y bailar a la vez, con lo que se completará mejor la finalidad de la reunión" (Gaeta).

## CAPÍTULO SEIS

# Todos bailan

*El Cachafaz está tirado a un costado del escenario del local marplatense El Rancho Grande, asistido por los músicos de Canaro. Carmencita Calderón, su última compañera, le afloja el pañuelo del cuello y le habla despacito, como si se estuviera dirigiendo a un chico que está aprendiendo sus primeras palabras. Hace mucho calor, es el 7 de febrero de 1942 y El Cachafaz agoniza, sus pulmones hacen ruiditos de fuelle. Él siente que el corazón no le da más, mientras mira con los ojos más achinados que de costumbre a los que lo rodean. Ellos están preocupados, muy serios, van de un lado a otro sin saber muy bien qué hacer. Por ahí oye que ya llamaron a un médico, pero él no se hace ninguna ilusión.*

*El Cachafaz se siente cansado y, en cierto modo, satisfecho. Se está muriendo a pocos minutos del baile, la pasión de su vida. Acaba de bailar* El Entrerriano, *su tango preferido, aquel con el que le ganó la apuesta del teatro Olimpo al Rengo Cotongo y destronó al mismísimo Pardo Santillán. Tan imbatibles que parecían, y sin embargo él les ganó y todos tuvieron que aceptarlo: había empezado el reinado del Cachafaz. Fue hace mucho, muchísimo, pero él lo recuerda con toda claridad. Como si hubiese sido ayer, anoche.*

*Ahora está con Carmencita, que lo acompaña en las pistas desde hace casi una década. Antes fueron sus compañeras Emma Bóveda, Elsa O'Connor e Isabel San Miguel, todas buenas bailarinas, pero quizá más pasivas que Carmencita, que se atreve a dibujar algún firulete chiquito a la vera del camino que él traza*

*con autoridad. Con las otras tuvo algún romance, pero no con Carmencita. ¿Cuantas veces tendrá que aclarar que Carmencita no es su novia? El Cacha está medio retirado en esa materia. Tuvo muchas mujeres, conoció como nadie a milongueras de ley como La Turca y La Cachito y vivió un gran amor que lo marcó fatalmente. Por esa desilusión se fue primero a París y después a Nueva York, en cuyo Metropolitan hizo una exhibición en 1920. Pero Carmencita lo entiende bien. Sabe seguirlo, capta todas las marcas y más de una vez lo sorprende con cosas que pocas mujeres se atreverían a hacer de la cintura para abajo. Al menos en público.*

*El Cachafaz es una suma de nombres intercambiables. Muchos le dicen Cacha, simplemente, y en las notas de los diarios —unas pocas, en verdad: todos saben que los cantores y las orquestas tienen mucha más prensa que los bailarines— aparece el nombre completo: Benito Cachafaz. Carmencita le dice Don Benito, pero tras esa certeza nominal se esconde el secreto de unos pocos: Ovidio José Bianquet.*

*Ovidio José nació el 14 de febrero de 1885, en el barrio de Boedo, y a los quince años ya era un bailarín consumado. Benito y Cachafaz son nombres nacidos en el último tramo de una infancia de aventuras urbanas: Benito, por una escucha errónea (un oficial de la comisaría le oyó decir a la señora de Bianquet: "mi hijo no hizo nada, mi hijo es benito..."), y Cachafaz, por una temprana vocación del muchacho al toqueteo de traseros de señoras del barrio. "Y, sí, mi hijo es medio cachafaz...", siguió disculpándolo su madre.*

*En el cambio del siglo, cuando el tango todavía era un malestar moral, El Cacha ya frecuentaba las academias y los peringundines con El Paisanito, un hombre de cuchillo a la cintura, y entonces la noche se iluminaba con las piernas más elegantes y diabólicas de Buenos Aires. Nadie como él para inventar figuras y moverse con una precisión y agilidad sorprendentes.*

*El Cachafaz nunca vivió de recuerdos, pero quizás ahora se esté muriendo acunado por la memoria. Hace muchos años, cuando su estilo de baile era el estilo de la época, el Cacha les enseñaba a tanguear a los hijos dilectos de la oligarquía argentina. Él se sentía orgulloso de eso, un orgullo tal vez equivocado, puesto donde no corresponde, pero sincero: siempre quiso ser un caballero. Como todo bailarín medio compadrito y medio aristócrata, el Cacha se vestía con elegancia soñando con ser un dandy. Y cuidaba como nadie el calzado: cabretilla charolada sterling con caña de gamuza gris y taco militar. Que lo paren si pueden.*

*Él es el rey del andar seguro y con imaginación. Y de la des-*

*treza, porque con la imaginación sola no alcanza para ser un buen bailarín. A él se le ocurrió eso de atarse una tiza en el botín derecho y dibujar sobre el piso, mientras baila, su propio nombre. Después del último compás, el público puede leer con claridad:* EL CACHAFAZ. *Los chicos se enloquecen con ese alarde. Es como un pase mágico de los pies.*

*Recuerda sus primeros calzados de calidad superior. No los robó: ahorró para comprárselos cuando aún era un chico. No es que los zapatos hagan al bailarín. Algunos aseguran que se puede bailar tangos hasta con pantuflas, y seguramente es así. Pero un buen calzado da seguridad y lustre. No son detalles menores. Las mujeres se dan cuenta de eso, se dan cuenta enseguida. Los pases mágicos del baile empiezan en el instante mismo en el que el milonguero traspasa la entrada del salón. Desde ese momento, todos los ojos se posan en el bailarín y su entorno. Y entonces empieza el gran teatro de las miradas: desafío, admiración, amor y odio; el aire se carga de electricidad. ¿Cuándo bailará la estrella? ¿Quién ganará la apuesta? ¿Qué mujeres serán elegidas? ¿Qué mujeres descartadas? ¿Quiénes eligirán y quiénes se dejarán elegir?*

*El Cachafaz evoca con ternura aquellos años violentos, cuando un baile inofensivo podía terminar a los tiros. Por eso hoy, en los locales sospechados de albergar personajes violentos, están esos guardias que palpan de armas a los caballeros en la puerta de entrada: al revólver hay que dejarlo afuera. Algunos lo entierran cerca de un árbol o en algún cantero próximo al salón. Más de uno se agarra una bronca bárbara cuando a la madrugada descubre que le robaron el fierro. Y se pasan horas escarbando la tierra como perros en busca del añorado hueso, sin encontrarlo. Esas cosas pasan en los bailes, piensa el Cachafaz con sonrisa leve y misteriosa.*

*También recuerda, más cercano en el tiempo, un cuadro político inquietante: él cruzando el puente Avellaneda con los hermanos Ruggero, en alguna misión encomendada por el gobernador Barceló. ¡Qué emoción tenían aquellos cruces a la provincia! Por suerte, las tareas del Cachafaz siempre fueron dancísticas. Una exhibición aquí, una fiesta más allá, para alegrarle las horas muertas al caudillo que, como un monarca medieval, festejaba las habilidades de sus súbditos. Aunque el Cachafaz nunca fue exactamente un súbdito: logró que hasta los políticos más poderosos consideraran al baile popular como un arte genuino. Una versión en los pies del Cachafaz de* El entrerriano, *por ejemplo, era una extraña mezcla de aire profano y cosa sagrada, Infierno y Cielo en minutos sabiamente destilados.*

*Francisco Canaro dice que el Cachafaz es al baile lo que Gar-*

*del al canto, y Benito está orgulloso de que su jefe lo compare con su recordado amigo. Con Gardel, de quien fue vecino en el Abasto, tiene anécdotas inolvidables. Recuerda una noche en la que volvían medio entonados, con unas amigas hacia una casa prestada. Como no encontraban las llaves, tuvieron que romper el vidrio de la puerta pare entrar. ¿Dos ladrones porteños, entrando a medianoche en una casa que no era la de ellos? Y además de las ocasionales farras, el Cacha y Gardel estaban unidos por el baile. Gardel bailaba realmente bien, aunque con un estilo muy diferente del suyo. Hacía pasos muy cortitos y delicados alrededor de la pareja, sin gran destreza pero con musicalidad.*

*Pero aquello es el pasado. Benito no es sordo: ha escuchado decir que para los nuevos bailarines él es una figura del ayer, alguien que nunca aprendió a bailar en cuatro por cuatro, ni siquiera en cuatro por ocho. Tal vez sea cierto... ¿y qué? Él es un hombre del clásico dos por cuatro. ¿Acaso no es ese el distintivo del tango? Nunca entendió a los De Caro y a toda esa generación de músicos instruidos.*

*Él sigue prefiriendo aquellos tangos veloces y juguetones, para correrlos con el cuerpo paralelo al de la mujer. Después de todo, piensa El Cachafaz en el último compás de su vida, él también fue un poco resistido por algunos de sus coetáneos. ¿Acaso no fue él quien impuso una elegancia especial, una manera erguida y distinguida de simular una altura que nunca tuvo y llevar desafiante los signos del arrabal ? Y esa manera tan suya de tomar la mano derecha de la mujer por la punta de los dedos, con una suavidad inconcebible en los prostíbulos que frecuentó de joven, fue como un sello propio.*

*Hoy se baila de otra manera porque se escucha de otra manera. El puede bailar con su sabiduría sin igual cualquier disco, cualquier orquesta. Papelones no va a pasar. Pero tampoco se llama a engaño: una nueva concepción rítmica termina, tarde o temprano, imponiendo un nuevo baile.*

*Por ejemplo: la otra noche, haciéndoles caso a tantas publicidades de bailongos que se leen en los periódicos y se escuchan por la radio, se fue a milonguear con Carmencita, a la salida del teatro. Fueron ovacionados en todos lados: un lujo para los dancings desprevenidos, que abrieron sus puertas sin saber que esa noche los iban a visitar el mítico Cachafaz y su joven compañera de teatro. Pero el Cacha, que no es ningún distraído, enseguida se dio cuenta de que su manera de bailar está un poco pasada de moda. Se topó con los nuevos reyes del baile. ¿Qué hacen? ¿Qué es esa manera de salir? ¿Qué es eso que llaman el "sobrepaso"? ¿Qué son esas figuras y esos giros raros?... Antes, los bailarines venían*

*de Palermo, de Boedo, del centro. Ahora la renovación parece provenir de Villa Urquiza, Villa Pueyrredón, barrios que no existían cuando él nació, barrios periféricos, de tierras altas y casas nuevas. En fin, barrios que han tomado la posta del tango.*

*El relevo puede desconcertarlo un poco, pero no lo amarga, de ninguna manera. El no morirá resentido, aunque no tenga ni un peso, ni siquiera para el cajón y del entierro. De eso que se hagan cargo los amigos. Ya organizarán alguna milonga urgente para recaudar fondos. Lo que importa es el estilo, siempre el estilo. Y en ese sentido, su estilo, del que apenas quedarán unos pocos minutos filmados, será el epítome de una época y el secreto más cuidadosamente transmitido de boca en boca por sus admirados compatriotas. Sus triunfos serán leyenda y su baile, un rumor, casi una abstracción narrada en la lengua de los mitos populares.*

* * *

El Cachafaz muere cuando está empezando otra época del baile. Hasta finales del siglo XX —y tal vez más allá, quién lo sabe—, los años 40 quedarán registrados en la memoria colectiva de los argentinos como la época dorada de la danza popular.

Baile masivo y baile de tango, en primer lugar. "A bailar, a bailar, que la orquesta se va...", se oye en un tango de 1943 de Domingo Federico y Homero Expósito. Parte sustancial de la vida de millones de damas y caballeros adquiere verdadero sentido en las grandes pistas de baile. Bailar es algo barato, casi gratis. Hay que apresurarse a hacerlo antes de que se vaya la orquesta... aunque siempre habrá música sobre la tarima. Si no es una orquesta de tango, será aquella famosa de jazz, o para el cocktail rítmico la de música "característica".

El ocio de miles de adolescentes varones transcurre entre el fútbol con pelota de trapo en el descampado a cualquier hora y el tango. Estas son las diversiones de los bolsillos módicos. Y también de los otros. Los muchachos aprenden a bailar solos, con sus amigos o en las academias Crespo, Dos Pasos y las dudosas de plaza Miserere. En una academia frente al Marabú, todas las tardes se puede bailar pagando 1 peso por cada 10 fichas. Un regalo. En otra academia, en Chacarita, aún se puede compadrear con la música de fondo de... ¡una orquestas de señoritas! Cinco o seis mujeres que tocan como autómatas. Así es más divertido que con la pobre victrolera de pañuelito al cuello y pollera negra con tajo.

La institución de “las prácticas”es muy común en los 40. Allí los hombres practican entre ellos los pasos que estrenarán esa noche en el baile. Las “prácticas” se llevan a cabo en salones alquilados, academias o simples casas de familia donde se congregan los muchachos milongueros. Al anochecer, los muchachos se pegan una ducha y se arreglan para el baile, destino final de tanta “práctica”.

Los más tímidos optan por el método por correspondencia de Domingo Gaeta. El profesor tiene la delicadeza de mandar las lecciones en sobres sellados y sin remitente, de modo que la lección sea un pacto secreto entre el docente y el alumno. Un pacto entre caballeros. Gaeta, Correos y Telégrafos mediante, llega a todos los confines del país. Él nunca falla. En las estancias del interior de la provincia, donde la noche es un cielo estrellado y silencioso y la gente espera con ansiedad las fiestas del pueblo más cercano, es habitual que los capataces, que no tienen ni tiempo ni ganas de asistir a las academias, estén suscriptos al método Gaeta. Retiran el sobre secreto en la oficina del correo y se encierran a estudiar los pasos que estrenarán en la kermés del domingo.

Y ellas, por su parte, salen bailando casi sin darse cuenta: con los bailongos de fin de semana les alcanza. A lo sumo, como le pasó a Carmencita, el hermano les da algunos consejos. Muchas milongueras de entonces confiesan haber practicado solas, frente al espejo, con el acompañamiento de la radio. Y una vez en la pista, terminan de aprender obedeciendo las marcas del varón. Se dejan llevar por ellos, con la mirada perdida por encima del hombro y el brazo derecho recostado sobre el caballero que conduce. Pero eso no quiere decir que no elijan al compañero cuidadosamente. “Yo lo primero que le miraba al tipo que me sacaba a bailar eran los zapatos. Si estaba bien calzado le decía que sí”, se confiesa una milonguera que no se perdió ningún baile. Pero el tema de los zapatos puede traer problemas, aunque no lo parezca. Las chicas tienen que cuidarse de los tipos con zapatos de charol: suelen ser cafiolos. Al menos eso se dice. Los que calzan gamuza, en cambio, son más seguros.

Toda oportunidad es buena para bailar, y se baila en todas partes. En un living convertido en dancing. En el fondo de casa con el césped recién cortado. En ese patio grande que linda con la cancha de básquet del club social y deportivo o, si el tiempo está feo, en el salón principal de la sociedad de fomento. En la sala de reuniones y asambleas de la Unidad Básica. En las muy esperadas veladas de carnaval, los terrenos que rodean el estadio de fútbol se vuelven territorios bailables. A veces todos ponen un poco de dinero para alquilar un salón o contratar una orquesta: son los bailes “de Formativa”.

“En aquella época se bailaba mucho en casas de familia”, rememora el milonguero Gerardo Portalea. “Nos reuníamos en casas de vecinos y bailábamos con tías, hermanas y amigas. De tarde hacíamos las prácticas entre hombres, en la casa de algún amigo. Todo era muy lindo. En las casas y también en los clubes se bailaba como en una fiesta de casamiento. Toda gente conocida, que saludaba ni bien llegaba al baile con grandes muestras de afecto. Muy distinto a lo que pasaba en el centro, donde todo era más anónimo. Allá los conocidos se saludaban a la distancia, con un pequeño gesto. La cosa era más fría y distante. Y para nosotros, los milongueros de barrio, de club, esa diferencia era muy importante.”

Y están, por cierto, los amplios escenarios públicos, muchas veces concebidos especialmente para el baile. En ellos, el tango acrecienta su importancia y afirma su legitimidad social. “Los bailes plebeyos”, escribe Blas Matamoro, “vuelven a ser masivos en lugares notorios, no ya en la marginalidad de las pistas casuales al aire libre, la calle y los clubes de baile (...) Las emisoras de radio alquilan grandes pistas similares a las de estos bailes organizados por la publicidad de grandes productos de uso cotidiano en el momento (analgésicos, fijadores, jabones) o abren sus salones auditorios a multitudes que ansían adueñarse de la pista bailable y hacen de su tango una ceremonia de solidaridad corporal.”

Es obvio que la masividad del baile de los 40 no es un fenómeno exclusivamente porteño. En los pueblos y ciudades de la provincia de Buenos Aires, por ejemplo, son comunes las grandes kermeses al aire libre, en los meses de verano. Suelen realizarse de jueves a domingo en las canchas de básquet de los clubes de la localidad, y en lugares como Bahía Blanca o Mar del Plata se juntan entre 600 y 800 personas, a partir de las diez y hasta las dos de la mañana.

Las kermeses tienen un estilo más familiar que las milongas de todo el año. Asisten grupos familiares enteros o grupos de amigas, y las dos orquestas —la típica y la característica— no se privan de nada: tangos, milongas, valses, pasodobles, corridos, fox trots. Las orquestas suelen tocar dos piezas seguidas y después hacen un descanso de cinco minutos. No por los músicos, que están entrenados para tocar sin mayores interrupciones, sino por la gente, por los que bailan. Los descansos sirven para replantear las relaciones del baile y mantener viva la conexión entre la pista y las mesas de los alrededores. Es como si la pista

estuviera repoblándose permanentemente. En total, la típica toca unas ocho piezas, y después sube la característica, con su repertorio más festivo.

En el momento de mayor actividad dancística, la kermés reúne a todas las edades en una pista llena. Ahí están los viejos milongueros de las academias del pueblo, pero también las chicas de 13 y 14 años que descubren el placer del baile. A veces hay "agarradas" entre bailarinesaltaneros, que se trenzan para ver quién baila mejor. Puede haber algún conato de violencia, pero siempre hay algún inspector de pista, miembro de la subcomisión de fiestas, que se encarga de calmar los ánimos o, llegado el caso, sancionar en voz alta a los "alborotabailes" de la zona.

También son comunes, tanto en las afueras de Buenos Aires como en diversas localidades de la provincia, los bailes en los picnics. O mejor dicho: los picnics para bailar. Se hacen en quintas grandes, llenas de árboles frutales. La gente empieza a llegar a eso de las diez de la mañana. Los hombres de pantalón y camisa blancos; ellas con polleras de colores claros. Ya a las once empiezan a sonar los discos, en victrolas alquiladas en algún negocio de la ciudad. A veces, si el dinero alcanza, se contrata algún conjunto con violín, guitarra y bandoneón. Y algunas parejas hacen las primeras "estiraditas". Ya en los 40 aquella es una vieja costumbre, nacida en los recreos de fines del siglo pasado.

Se ha discutido si el peronismo marca el apogeo o el comienzo de la decadencia del tango —culminación, en todo caso—, pero es indudable que lo que está en auge es el baile popular, y la música de Buenos Aires encarna la tradición más estable en la materia. No hay barrio que no tenga su club con cartelera de bailes. En Floresta, en Flores, en Villa Urquiza, en Boedo... más o menos lejos del centro, en asociaciones grandes o pequeñas, los vecinos tienen su cronograma bailable. Y no necesitan ir al centro para hacer lo que les gusta.

Los 40 son una época vistosa, de incesantes representaciones de la festividad, con grandes orquestas de bandoneones en fila recta, violines románticos y repertorios inagotables. Una época en la que la cultura popular se nutre de una inventiva poético-musical que no cesa. Es comprensible que el baile sea la mejor escenografía móvil de esa cultura de muchedumbre. Y también se entiende el malestar que los opositores al peronismo manifestarán sobre el final del decenio: aquella imagen de gran fiesta nacional multitudinaria, fiesta perpetua que sólo puede concebirse en un país sin mayores problemas, es aprovechada por el

gobierno para resaltar sus logros y el nuevo estado anímico "del pueblo argentino".

Sin embargo, y a diferencia de lo acontecido en la Italia de Mussolini, ni Estado ni partido digitan —al menos directamente— el ocio de sus adherentes. Como ha estudiado Mariano Plotkin, "el Estado peronista no logró establecer un sistema estructurado para la organización política de la juventud, como tampoco pudo crear mecanismos formales para la organización del tiempo libre de los trabajadores. Sin embargo, lo que sí se intentó fue la creación de una red de instituciones semioficiales destinadas a la generación de patrones de conducta social que contribuirían a tornar difusa la distinción entre el espacio público y el privado".

El Estado, a veces frontalmente y en otras oportunidades de modo secundario, promueve situaciones de baile, un espacio ideal para entremezclar lo público con lo privado. La abundancia de feriados —viejos y nuevos—, con el legendario "San Perón", son, sin duda, buenas ocasiones para la fiesta y el baile. Otras veces, el incentivo al ocio y el baile proviene de medidas más serias. Por ejemplo, en 1953 el presidente Perón cede a los empleados de Correo unos terrenos del barrio porteño de Agronomía para la creación de un club deportivo y social. Nacerá así el club Comunicaciones, que cobrará celebridad entre bailarines y "público en general" por sus concurridísimos bailes de carnaval.

En los clubes se baila siempre, con carnaval o sin él. En su autobiografía novelada, Albino Gómez destaca la importancia central del club para cierta muchachada de clase media y de clase media alta: "Pasaron ciertos bailes de carnaval pero todavía iba a los del club, en la sección Central (centro) los jueves por la noche, y en la sección San Martín (en Palermo) los sábados, domingos y feriados: tangos, boleros y jazz. Casi al final algún vals. Eso duraba solamente dos horas, de seis a ocho de la noche, y se cerraba con *Strike up the band* de Gershwin (...) En la Central la cosa era distinta: cena y baile en el noveno piso, con una terraza que rodeaba al restaurante-confitería".

Es evidente que la bonanza económica también llega al mundo de la música. Son los años de esplendor de Sadaic, y los directores de orquesta, salvo contadas excepciones, serán peronistas convencidos. Ya al promediar los años 40 se ha establecido una compacta cadena que va del oyente ocasional al bailarín sorprendido en una noche de sábado. De tarde, en algún lugar céntrico, se disfruta por monedas de un continuado de orquestas y solistas; se escuchan los estrenos y las eternas reposiciones. Se ve a los nuevos y a los de siempre. El Marzotto —catedral tanguera— y la Odeón y las dos Richmond figuran entre decenas de

locales con mesitas, mozos y orquestas que le tocan casi al oído a cada cliente. Todo ello implica un contacto inmediato con la música, una audición "en vivo". Música al paso, que si gusta puede terminar siendo un alborozado descubrimiento.

El café y la confitería con orquestas, en los que el paseante urbano puede demorarse todo lo que quiera sin que nadie lo apure, se convierten así en dos verdaderas instituciones de la época, celebradas principalmente por la clase media, que desde unos años antes ha hecho de la calle Corrientes y sus adyacencias un luminoso continuado de 24 horas.

El espectáculo cotidiano de la ciudad es esa música que se "cocina" en cada saloncito del más inocente itinerario urbano. La música sale de los bares y las confiterías destinada a mezclarse con los sones de otros sitios. Y la mezcla final, agradable confusión de signos sonoros, se produce en los oídos seducidos del que circula por la vereda. Lo mismo sucede por entonces en la zona de los clubes de jazz de Nueva York, donde diversas orquestas tocan, directamente, la música con la que la ciudad se mueve hacia la noche, y hacia más lejos también.

Luego, parte de este material escuchado "al paso" se graba y se difunde por la radio y las fonolas que alegran algunos bares y restoranes de Buenos Aires. Si bien en los Estados Unidos han acompañado el proceso evolutivo de la música grabada desde sus comienzos, las rocolas (*jukebox*) se imponen definitivamente en los años 40. Son el mueble que no puede faltar en lugares públicos predispuestos para la música. Junto al lanzamiento mundial del disco de larga duración, en 1948, la rocola es uno de los inventos tecnológicos de mayores efectos en los modos de recepción "pública" de la música. Medio interactivo entre el parroquiano y la oferta discográfica, la rocola puede ser un téster del gusto musical en el universo del bar o la pizzería. Las marcas más conocidas son Wurlitzer y Jeehurg, siempre atentas al diseño y el color, ya que éstos no son detalles menores. La sola presencia física de un *jukebox* despierta cierta curiosidad. Es una invitación a ser, al menos por unos minutos, ese disc-jockey que nadie contrató.

En su columna de *Rico Tipo* de aquellos años, Rodolfo Taboada se refiere a las máquinas reproductoras y sus efectos sobre un público que aún sigue siendo mayoritariamente tanguero: "Al principio, la innovación se mantenía recluida en ciertas pizzerías con inquietudes filarmónicas. Luego fueron entrando por la variante algunos bares de menor cuantía. Y, en la actualidad, casi no queda local de ambos géneros que no luzca en su epicentro la ortofóni-

ca de material plástico, rechoncha, maciza y oronda como una soprano germánica. Por un simple prurito de eclecticismo melómano, los hidrópicos aparatos de marras ofrecen entre su repertorio, además de los consabidos tangos, algunos fox trots, rumbas y boleros. Pero no sabemos de nadie que haya osado presionar el botón correspondiente a un ritmo exótico...".

Todas estas nuevas facilidades en la difusión musical tienen, para muchos, el fin último de hacer más llevadera la transición de un fin de semana a otro, de un baile a otro. La música está diseminada aquí y allá, rodea a los argentinos y los sumerge en una temporalidad que no puede dejar de bailarse. Un día de fin de semana cualquiera delata la omnipresencia del baile en la vida urbana: el domingo 7 de marzo de 1943, entre los barrios del sur de Buenos Aires y San Isidro, hay 120 "reuniones danzantes" organizadas por clubes deportivos y sociales, salones del centro y asociaciones de inmigrantes. Se baila mucho en el Club Buenos Aires, en el Sin Rumbo, en el Chacarita, en el Estudiantes de Devoto y en el Social Rivadavia. Pero también en el salón del edificio Haynes, del diario *El Mundo*. En los meses de verano, una orquesta exitosa tiene bailes todas las noches del mes, sin descansos.

Los cantores de tango, en alianza con los directores de orquesta, siguen reverenciando a Gardel, pero ya se animan a probar otros caminos expresivos. Dejaron de ser meros estribillistas para convertirse en auténticos ídolos. Cantan a su manera, gesticulan y levantan los brazos teatralmente. "Habría que pegárselos con cemento", dirá Piazzolla, que también reniega del baile, aunque su orquesta de 1946 figurará en varios programas de carnaval. Vistos desde la pista, los cantores parecieran vivir dramáticamente cada letra que interpretan.

En general, los milongueros no los quieren mucho, ellos prefieren los tangos instrumentales. Los bailarines profesionales, a su vez, se sienten desplazados en la atención pública por estos cantantes que generalmente no saben música y algunas veces ni siquiera saben cantar. Pero el gran público, tan dispuesto a bailar como a escuchar y a seguir con los labios las letras de los tangos, los adora. Más ellas que ellos, tal vez.

Le contará Alberto Castillo a Antonio Carrizo, muchos años después: "Antes se bailaba el tango, ¡quién se iba a parar a escuchar! Yo empecé con la moda, y tiraban la bronca los muchachos, qu todas las minas iban a ver al cantor. Así inventé mi estilo. Fraseaba, y veía que la gente reaccionaba de acuerdo a lo que hacía hacía cantando, entonces no cambié más...". De todos mo-

dos, el cantor no anulaba toda posibilidad de baile. Después del primer impacto, muchas parejas vuelven a bailar y varios cantores, entre ellos el propio Castillo, buscan la manera de cantar *para* los bailarines: un canto con *staccato*, bien acentuado.

Los cantores serán los narradores orales de la Argentina de los 40. De voces potentes o débiles, casi siempre barítonos de timbre penetrante, aquellas figuras tienen con las orquestas que los respaldan una relación simbiótica. Para el gran público, cantor y director serán siempre —incluso después de disueltas las asociaciones pasajeras— un solo nombre: Troilo-Marino, D'Agostino-Vargas, Di Sarli-Rufino, D'Arienzo-Echagüe... Es como si el país aporteñado escuchara su autobiografía nacional en las voces de los cantores, *sus* cantores, mitad caballeros mitad rufianes, que ponen el cuerpo en cada letra y concertan con los directores de orquesta una música que hace de la lírica una posibilidad de baile.

Menos popular que el tango, el jazz también tiene sus adeptos, y en líneas generales convive pacíficamente con la música de Buenos Aires. Hay orquestas que desde fines de los 30 trabajan constantemente, casi a la par de las más solicitadas del tango. La Santa Paula Serenaders, la big band de René Cóspito, la orquesta de Héctor (con la notable cantante Lois Blue), la de Raúl Marengo, la de Héctor Lagna Fietta, el plantel de Dante Varela —para muchos el mejor de todos— o el de Barry Moral, la solicitada formación de Luis Rolero, la guitarra bailable de Oscar Alemán: el jazz, en su expandida versión swing, incita al baile del fox trot como amable complemento del tango, aunque también puede promover un vertiginoso boogie-woogie.

Casi todas las orquestas de jazz incluyen varios números "tropicales" y latinos, con los que abastecen la creciente demanda de música "internacional". Lo mismo suelen hacer las orquestas características, que tipifican un estilo híbrido y diversificado en esos márgenes estilíticos que empiezan a dejar libres las de tango y las de jazz. Si por un lado hay una evidente disminución del número de orquestas "inmigratorias", como las bandas de las sociedades italianas o las rondallas y los grupos de gaiteros que animaban reuniones en los "prados españoles" de comienzos de siglo, por otro lado se asiste a un aumento de una música popular instrumental que toma la posta de aquéllas.

Casi todos los milongueros saben bailar jazz, si bien se reservan sus energías para el *set* de tango. Reconoce uno de ellos: "Cuando yo organizaba bailes en el club Sin Rumbo y ponían un

tema de jazz, aprovechaba para hacer relaciones públicas. No es que no me gustara la música americana, pero había tipos que la bailaban muy bien, mucho mejor que yo. Lo mismo pasaba con la rumba. Me gustaba, pero no era mi fuerte".

El jazz se baila con una actitud más relajada, sin la concentración que, al menos para los milongueros, exige una pieza bien porteña. Por lo demás, es evidente que la big band tiene un rendimiento sonoro superior, ideal para los escenarios multitudinarios que predominan en los 40. Esta presencia voluminosa, con potentes instrumentos de viento que conmueven todo el cuerpo del bailarín, ejerce algún tipo de influencia sobre las formaciones tangueras, algunas de las cuales vienen acusando el impacto del jazz desde los tempranos años 20.

En el primer quinquenio de los 40, al interés musical que despierta el jazz se suma su flamante carga simbólica: es la música nacional de los Estados Unidos, el país que encabeza la coalición que derrotará a Hitler y sus secuaces. Entre una población mayoritariamente aliadófila (más allá de lo que piensan y hacen los grupos dirigentes), este no es un dato menor (El reverso de esto es Japón: allí la prohibición del jazz favorecerá la difusión del tango, qué ironía).

Alineadas con las estrellas de Hollywood, con un ritmo incansable y un ajuste perfecto, las *big bands* norteamericanas son protagonistas de toda una época musical. Los rostros de sus directores más conocidos aparecen en las páginas de *Radiolandia* y *Sintonía*, y los lectores argentinos conocen detalles de sus vidas, como si se tratase de astros de la pantalla.

Sobre el final de la guerra, las mujeres argentinas incorporarán al panteón de los ídolos varoniles a un joven llamado Frank Sinatra. No es un cantante de jazz exactamente, pero sus trabajos con Harry James y Tommy Dorsey son créditos valiosos, en un momento en el que la figura de Bing Crosby comienza a declinar. Este creciente predominio del cantante solista no afecta al mundo del baile, ya que la lírica popular de los 40 está concebida para una escucha de a dos, dos que bailan sinuosamente "al compás" de una música cuyos tiempos siempre se pueden marcar con los pies. Por lo demás, Sinatra nunca renunciará a la gran orquesta como revestimiento de sus notables interpretaciones.

Y hay algo más: la merma en una producción que, como la discográfica, debe postergar sus ambiciones comerciales en pos del interés bélico, favorece en los Estados Unidos el trabajo "en vivo" de orquestas itinerantes, orquestas que acompañan a los soldados en el frente y calman la ansiedad de los que esperan en la retaguardia. Las big bands forman parte de la vida cotidiana

de los norteamericanos, y esto se sabe en todo el mundo a través de los filmes de Hollywood en los que la gente baila y baila en medio de una guerra terrible, entre música y lágrimas.

También los cortos documentales impulsados por el Departamento de Estado muestran a sonrientes trompetistas y saxofonistas —todos blancos y de pelo muy corto, claro— que comparten celuloide con actores y actrices famosos. Hasta la muerte de su director, en un accidente en 1944, la orquesta de Glenn Miller participa en varias películas. Escenas de baile nunca faltan. En el clímax de la noche, los trompetistas y trombonistas se paran de cara a la pista de baile, sin dejar de soplar.

A partir del 46 o 47, años en los que los historiadores del jazz sitúan el comienzo de la declinación de las grandes bandas, el jazz engendra un nuevo baile: el boogie woogie, que en la Argentina suele escribiese tal como suena. "Bugui bugui" es lo que bailan sin inhibiciones algunos jóvenes intrépidos, siempre listos para sacudirse violentamente sin saber que, una década más tarde, esas coreografías serán retomadas y desarrolladas por el rock and roll.

En realidad, el auténtico boogie nace en los 30, en sitios como el Café Society de Nueva York. Es música pianística, ejecutada con poderosas manos izquierdas que recuerdan el viejo estilo *stride* y que parecen moverse a cuerda. La clave rítmica es una insistente línea de bajo que, sobre esquemas de blues, va acumulando tensión, mientras la mano derecha se toma unos doce compases para improvisar. El resultado final es excitante, sobre todo en los grandes pianistas como Albert Ammons y Pete Johnson.

Como sucede con otros estilos, el boogie se traslada enseguida al formato de las big bands. Hacia mediados de los 40, cuando en algunos reductos de Nueva York y en las *caves* existencialistas de Saint-Germain unos pocos bailan el hermético Lindy-bop a base de jazz moderno, no hay orquesta de baile populoso que no tenga en su repertorio un vivaz boogie woogie. Incluso algunos músicos se animan a escribir un boogie. Ahí está el bolerista Mario Clavell con su *Boogie woogie en la Edad Media*, cuya letra señala la necesidad de ligereza corporal frente a un ritmo vertiginoso.

Antes de que termine la Era del Swing, el nuevo estilo negro se incorpora al repertorio de lo que, muy genéricamente, se denomina "bailes de salón". En cierto sentido, el boogie es el rítmico adiós de las grandes bandas: el último estilo bailable que, des-

de la matriz del jazz, se recuesta en los planteles de más de 15 músicos. Y para los argentinos será más una referencia cinematográfica o una etiqueta de un disco de 78 que el sonido en vivo de una auténtica *jump band*. La neutralidad del gobierno argentino frente a la guerra, actitud mal vista por los norteamericanos, impide que las grandes orquestas de jazz visiten por entonces Buenos Aires.

Llegarán, sí, algunas formaciones europeas, como la del francés Ray Ventura, que, huyendo del nazismo, se instalará por algún tiempo en el país. Pero, salvo estas excepciones, el contacto del público argentino con el gran jazz es siempre indirecto, mediatizado de muchas maneras. Hasta la segunda mitad de los 50, cuando arriben a Buenos Aires Louis Armstrong y Dizzy Gillespie —ya lejos del baile—, el interés de los aficionados argentinos se alimenta de la práctica local y los discos que se atesoran como piezas incunables.

Claro que las orquestas argentinas que copian arreglos famosos nota por nota adquieren una notable madurez estilística. Un crítico constata, desde las páginas del número de mayo de 1943 de *Síncopa y ritmo*, que "luego de un período de desorientación y de pausa, ha renacido con más bríos y mejor orientación el entusiasmo de los aficionados. Esto lo comprobamos diariamente y vemos que existe una nueva generación que siente y aprecia como es debido la música swing".

El éxito del jazz, sobre todo en sus versiones comerciales, es imparable, más allá de los desencuentros diplomáticos. "Se lo escucha en todas partes", señalará otra publicación especializada en 1945. "Silbado por las calles; ejecutado en toda suerte de instrumentos por jóvenes aficionados; a nadie le faltan composiciones jazzísticas en su discoteca, en los bailes triunfa ruidosamente... En fin, nuestra gran ciudad vive con ritmo sincopado."

La caballeresca rivalidad entre "típica y jazz", primos lejanos que están más cerca de la complementación que de la confrontación, opera como incentivo para ambas especies. Al fragor del gran baile, la conocida nostalgia del tango se combina con una visión más positiva de la vida, y las orquestas típicas, sin perder el tono quejumbroso que es la marca registrada de la especie, emergen de los años de mishiadura como aceitadas máquinas de ritmo.

Letras que evocan el barrio perdido, elegías de amores truncos y sueños irrealizables, con músicas que casi invariablemente están concebidas para el baile: el tango de los 40, en un contexto

internacional dramático, logra una curiosa amalgama del soliloquio tanguístico con la "solidaridad corporal" que describe Matamoro; el *yo* lírico, apresado por recuerdos lacerantes, se presenta ahora fraternamente rodeado por el *nosotros* de la pista de baile.

Algo similar sucede con el jazz, aunque la mayoría no entienda lo que sus esporádicas letras dicen. Finalmente, el lugar de las big bands será ocupado por las orquestas características. Allí sí habrá letras: picantes, alegres, reiterativas, el contrapeso anímico del tango.

La pareja abrazada sigue estando en el centro del ceremonial nocturno, dominando todas las coreografías populares, pero por momentos el gran espectáculo parece ser la totalidad del baile como espacio colectivo, esa *masa* indivisible de los que bailan.

Las fotografías de la época prefieren las panorámicas de una noche de carnaval, cuando una pista inmensa *es* el mundo y decenas de rostros anónimos miran a la cámara, a las tomas secretas del cabaret, si bien los dancings también acrecientan su presencia en los circuitos nocturnos: Chantecler, Marabú, Tibidabo, Pinocho, Ebro Bar, Tango Bar, Cotton Club, Ruca, Babilonia, Trouville Taxi Girls, Nelson Dancing Bar, Derby Dancing, Pedro Dancing Bar, Ocean Dancing, Picadilly, Tabú, Fantasio en Puerto Olivos y muchos otros.

En la línea exclusiva de los 30, el Casino Russe, en Carlos Pellegrini y Tucumán, se promociona como "el cabaret más caro de Buenos Aires". Pero el plus ultra de la fineza y el confort nocturno es —sigue siendo— Les Ambassadeurs, un sitio caro. Un sitio que ofrece un servicio simultáneo de restaurante y confitería a 6 pesos el cubierto; luego, la música y el baile son las estrellas de la noche. No las únicas, claro: Les Ambassadeurs es uno de los lugares preferidos del mundo del espectáculo y la farándula de los 40. Allí suele haber bailes organizados por el Círculo de la Prensa o la Asociación Argentina de Autores. Más de uno está dispuesto a pagar la entrada sólo para estar muy cerca de algún actor o alguna actriz del cine nacional. Después del 46, también se suele ver a ciertas figuras de la política. Por ejemplo: Juan Duarte, en compañía de su última conquista romántica, suele elegir Les Ambassadeurs cuando se aburre de tanto Tabarís.

El otro atractivo del Ambassadeurs son sus transmisiones por radio. Le cuenta Mario Clavell a Ricardo Risetti: "Cuando actué con la orquesta de Adolfo Carabelli, nos tomábamos desde su casa un taxi y nos íbamos a Les Ambassadeurs, donde tocába-

mos en los bailables que se emitían por radio. Allí hice amistad con los otros famosos que dirigían a sus orquestas: Canaro, Miguel Caló, Cóspito (...) Mi madre se quedaba en casa, escuchándome por la radio hasta quedarse dormida sobre la mesa de la cocina. Esos bailes habían comenzado auspiciados por Geniol; el locutor decía: "Gripe y fiebre... Geniol...". Luego fueron auspiciados por Dayrico o por Saint. Por allí desfiló todo el elenco de Radio Belgrano".

Más accesibles, otros sitios se van cargando de cierto prestigio eminentemente dancístico. Salones como El Príncipe Jorge, Augusteo, Sala Argentina, Premier o Unione e Benevolenza —uno de los más amplios— están entre los preferidos de los fanáticos del baile, hombres y mujeres que entran a trabajar en la oficina o en la fábrica el lunes bien temprano, con cara de baile del domingo, y empiezan ese mismo día a contar las horas que faltan para el fin de semana siguiente. Pero para hacer menos dura la espera, hay confiterías en las que se baila de tarde, entre las seis y las diez de la noche. "Íbamos a Montecarlo a bailar los días de semana, después del trabajo", rememora Juan Belsito. "Los tipos solos, a veces de levante, buscábamos aquello que en el club social y deportivo era imposible, o estaba mal visto. Si no era Montecarlo, era Picadilly o Sans Souci. Era muy lindo bailar de tarde, con tanta oferta de orquestas y discos. Y de mujeres, por que negarlo."

"Los días de semana los clubes estaban muertos", dice el milonguero Poroto Oviedo. "Yo a los 13 años ya me mandaba para el centro. En los locales vespertinos tenía alguna chance. Me hacía amigo del portero o del barman y me dejaban entrar. A la noche no, imposible si no eras mayor de edad. Siempre caían los inspectores de Moralidad y a los menores nos sacaban de una oreja. Ellos también estaban en la trampa. Algunos eran verdaderos cafiolos. Iban a la boîte a controlar su mercadería. Ya de grande, yo seguí yendo a Montecarlo o Picadilly. Me gustaban más que la Odeón o la Richmond. En éstas había mucho jazz y nadie bailaba.La gente se quedaba horas sentada en una mesa, con un cafecito."

Victor "Cacha" Bruno recuerda un contraste decisivo: el centro era más liberal que el barrio, aunque también más exclusivo. "En el centro se bailaba siempre, todas las noches y muchas veces también de tarde. Yo iba a Picadilly, La Cigale, Montecarlo y, por supuesto, el Tibidabo, donde me daba el lujo de bailar con la orquesta de Aníbal Troilo."

* * *

Tampoco faltan, cuando no, los teatros porteños camuflados de pistas de baile, principalmente en los meses de calor, cuando disminuye el número de espectáculos y las compañías teatrales suelen trasladarse a Mar del Plata. Pero sin duda son los clubes, con sus espacios abiertos y sus grandes superficies techadas, con sus carteleras de orquestas rutilantes, los grandes centros de atención de aquel tiempo. Los clubes brindan grandes bailes los fines de semana, y la apoteosis del movimiento total y masivo en carnaval. Son más "familiares" que los dancings, permiten el acceso a menores de 18 años que hacen allí su entrenamiento para las noches futuras y ponen en actividad los mismos códigos de la vida barrial. En cierto modo, la noche es menos noche en los clubes.

Lunes y martes son días de balance y recuento. Los que fueron al baile relatan entre pares las visicitudes de la(s) noche(s) pasada(s). Como si se tratase de comicios nacionales, los clubes brindan a los diarios las cifras del fin de semana. Son más que números: son la prueba-testigo de que hubo vida en la ciudad carnavalesca. Las páginas de sociales y de espectáculo de los periódicos de los primeros días hábiles de la semana son una prolongación escrita de las mascaradas y el baile. Con lo recaudado, los clubes se aprestan a firmar los nuevos contratos de la fiesta: la mejor orquesta, el mejor cantor, el sponsor más fuerte...

El día después del último baile de carnaval ya se está pensando en cómo serán las cosas el próximo año. Hay que comprometer a la orquesta con 12 meses de antelación. Hasta los años 60, las orquestas se presentan en un solo club por noche. "Esa era la clave de los grandes bailes", afirma Eduardo Fulguez, locutor, periodista y ex presentador de orquestas. "Más tarde empezó la locura de ir de un club a otro en una misma noche. Eso les restó brillo a los bailes. Cuando llegaba la orquesta la gente ya estaba cansada y se sentaba a escuchar en lugar de bailar."

La comisión directiva saca cuentas y hace anotaciones en los libros de la institución. Siempre hay algún contacto que conoce bien "el paño" de la música. Es el que se encarga de las contrataciones, porque tiene "llegada" a los directores más famosos. Los clubes chicos, por su parte, se conforman con algún conjunto reducido, y muchas veces con discos. A cambio del gran espectáculo, ofrecen el ambiente familiar del barrio. En fin: la planificación, que empieza a darse en los niveles altos de la economía, también afecta a las industrias del entretenimiento. Y el baile de carnaval es una de ellas.

El gran espectáculo de los medios gráficos, sin embargo, son

los anuncios del viernes y del sábado, la antesala de la fiesta, la verdadera guía nocturna que hay que consultar si se tienen dudas. Por ejemplo, para las carnestolendas de 1946, el Club Resurgimiento presenta a las orquestas de Osvaldo Pugliese y Dante Varela. El Sporting tiene en cartel a Pichuco Troilo y "la jazz-band" del ecléctico Barry Moral. Defensores de Florida invita a bailar con Alfredo de Angelis —el animador radial de la "Ronda de ases" por LR1 El Mundo— mientras Ricardo Tanturi marca los tiempos en Argentino Juniors.

Ningún club descansa en esas agitadas jornadas. En Independiente, Carlos Di Sarli convoca a los bailarines que lo saben seguir y valorar, y en Boca Juniors —que en 1941 inaugura su pista techada con capacidad para 15.000 parejas— tocan la típica de Miguel Caló y la "característica" de Feliciano Brunelli. También es generosa la oferta del club Pueyrredón: "6 grandes bailes de disfraz-fantasía y particular", con las orquestas de Julio De Caro y Eddie Kay y su Alabama Jazz. Tampoco se quedan atrás el Centro Lucense, el club Veléz Sarfield, el club San Lorenzo.

Para los bailarines que prefieren los discos a las orquestas "en vivo", están las concurridas citas en los clubes Amanecer, Sin Rumbo, Social Rivadavia o el famoso Atlanta, bastión de milongueros y semillero de las nuevas generaciones (Con un poco de suerte, allí se puede ver, ya entrados los 50, a Virulazo, a Copes, al gran Todaro).

Fuera de capital, Francini-Pontier se lucen en el Club S. M. de Campana y Francisco Fiorentino con la orquesta de Astor Piazzolla —alguna vez fue bailable— en el Quilmes Atletic Club. Un poco más lejos, en La Plata, siempre hay baile en Gimnasia y Esgrima y en Estudiantes, así como en clubes más pequeños, como Juventud, Universal, Brandsen, Atenas, Club Victoria, Everton, Universitario, Vareadores y Matheu. El baterista Mingo Martino, que en 1944 ingresa en la orquesta de Dante Varela, recuerda medio centenar de clubes y salones de baile platenses, incluidos los de Ensenada y Berisso, a lo largo de los 40 y 50. Muchos de ellos se visten de gala para carnaval, con las visitas de las mejores orquestas porteñas de "típica y jazz", pero también había bailes muy concurridos durante el resto del año..

¿Quién da más? Se baila en lugares si se quiere atípicos: hay que satisfacer una demanda dancística y musical prácticamente inconmensurable. El Parque Japonés habilita una pista de 8.000 metros cuadrados, con 2.000 mesas y 8.000 sillas, y dice ofrecer los mejores precios: damas, 0,50; caballeros, 1,50 (matinés gratis). También son muy accesibles los bailes de la Rural y los del Parque Retiro, donde funciona el Palacio del Baile. Allí se alter-

na verbena madrileña con momentos de típica y jazz, todo matizado con comparsas y murgas y concursos para ver quién se lleva el mejor premio.

El Palace Skating avisa que sus salones de baile son los más grandes de Sudamérica: en ellos entran 30.000 personas con comodidad. Otro tanto hace el Luna Park, que ya para entonces es un clásico de los bailables. No se quedan atrás los nuevos espacios de Palermo en los que se aglomeran muchachas del interior que, alejadas de sus hogares, no tienen más remedio que ir solas a los bailes.

Si en los años 30 la publicidad de los locales de baile resaltaba los valores exclusivos de la intimidad y la selección —eso que solo el dinero y los buenos modales otorgan—, en los cuarenta lo bueno es masivo. Todo es grande, o al menos esa es la promesa de las noches argentinas: las pistas de baile, la concurrencia, el número de orquestas —hay clubes que tienen varias en una misma velada—, los días a la semana en los que se baila, la variedad de géneros que saldrán del escenario hacia una multitud sedienta de ritmo.

Como extensión virtual del baile, las dos emisoras más importantes en música popular, Radio Belgrano y Radio El Mundo, transmiten, con el auspicio de aceite Cocinero, las sesiones que ellas mismas organizan con sus orquestas exclusivas. Es la continuación del baile por otros medios. Hacia 1943, en los anuncios de Radio Belgrano aparecen Canaro, Zerrillo, Laurenz, Caló, Brunelli y Cóspito, mientras su rival firma contratos con Troilo, D'Arienzo, Tanturi, Moral y Norton, entre otros. Las transmisiones pueden ser un incentivo para quienes quieren vivir en un estado de música perpetua, pero de ninguna manera un *ersatz* de los encuentros reales. Ninguna experiencia se compara a la excitación compartida del gran baile.

Entre enero y marzo, Mar del Plata es la segunda ciudad bailarina del país. Sus fiestas son, por sí solas, verdaderas maratones nacionales, en las que participan jóvenes y no tan jóvenes de distintos puntos del país que veranean en la ciudad. Poco antes del turismo de los sindicatos impulsados por el gobierno de Perón —que harán sus propias fiestas y bailes—, la mayor parte de esa gente es propietaria de las residencias de verano.

En los 40, son los hijos o los hermanos menores de aquella juventud alocada que escandalizaba a Soiza Reilly los que protagonizan la nocturnidad atlántica, fenómeno que, lógicamente, sigue despertando la curiosidad de las revistas semanales. Aho-

ra hay menos "cocó y morfina" que en los años locos y el consumo del opio está muy restringido, pero los bailes brillan por todas partes, en noches interminables y quizá más licenciosas que las porteñas.

En el Bristol Hotel se baila con la Santa Paula Serenaders. En el salón comedor del Casino Provincial se organizan los *dîner-dansants* "más a la moda de todo el año". En el Hurlingham Hotel hay bailes "de disfraces y fantasía" amenizados por la jazzband de Luis Rolero y la típica de Luis Giordano. Algunos de estos nombres pueden variar de un año a otro, pero la dinámica de los encuentros es más o menos la misma. Ya para finales de los 40 la ciudad cambia su perfil sociocultural. No desaparece aquel público tradicional, pero ahora son las familias obreras y de clase media baja las que, con moderación, "gastan" sus flamantes vacaciones en "la ciudad feliz". Irán a la playa, comerán pizza en el centro y, lógicamente, festejarán la conquista adquirida bailando en clubes y salones marplatenses. Estos están cada vez más orientados hacia el turismo.

Otra plaza importante del baile es la ciudad de Montevideo. En las semanas de carnaval, salen con regularidad ferries y cruceros con alojamiento incluido para el suntuoso Casino Rambla Hotel, de Playa Pocitos. También se baila con orquestas argentinas y uruguayas en el Carrasco Hotel, El Retiro y El Parque Hotel, y para algunas damas y muchos caballeros la noche montevideana tiene cierto sabor clandestino, de cosa prohibida, con el romántico preámbulo del cruce del río. Y más de un empresario argentino instala su boîte en Punta del Este, otro centro nocturno cada día más importante, que frecuenta gente del mundo del espectáculo y la política.

También crecen, en todo el país y en proporción geométrica, las horas que el baile le roba tanto a la vigilia como al sueño. "Yo me tomaba una cafiaspirina y una café bien negro, a eso de las cuatro o cinco de la mañana del lunes, y me iba directo al trabajo", confesará el milonguero Carlos Anzuate. La pasión por el baile todo lo puede.

La expresión "Esta noche... milonga en puerta" es la señal más esperada —y más buscada— por damas y caballeros que viven la ciudad en clave de danza. Y hay que estar preparado para la ocasión. Las mujeres suelen ir a la peluquería esa misma tarde y eligen con sumo cuidado el vestuario digno de la milonga. Y ellos tampoco se descuidan. Confiesa Atilio Nardelli: "Con toda dedicación, comenzábamos por afeitarnos, lustrar los "pa-

pirulos" (léase zapatos) como decía Gardel, que bien podían ser de mamón, becerro y también de charol, cuanto más brillo mejor. Valía la pena trabajar de lunes a sábado tupido para gozar tranquilamente de un deporte o berretín tan apreciado, cual fue la milonga de antaño".

En la tradición de las grandes maratones dancísticas de los 20 y 30, el argentino de los años 40 no se cansa de bailar, como si la vida toda fuera una especie de maratón de fin de semana. A propósito, los grandes certámenes —los del Luna Park, por ejemplo, auspiciados por audiciones de radio— son verdaderos torneos para los caballeros y las damas del universo milonguero.

Se baila mucho de noche, hasta muy tarde, pero también se lo hace desde la tarde. Los jueves, por ejemplo, es común que los bailes empiecen a las seis y se prolonguen no mucho más allá de las once de la noche. Lo mismo sucede los domingos, ya que el lunes temprano hay estar en el trabajo. Es claro que el cronograma del baile depende mucho de los espacios y las circunstancias. Recuerda el bailarín Pedro Monteleone: "Nos juntábamos en unos saloncitos muy humildes del Bajo Flores a bailar, cualquier día entre el jueves y el domingo, a la tarde. Éramos unas 50 parejas sin un peso. Llevábamos los discos, el fonógrafo y años después el Wincofón. Recuerdo también otro lugar, La Tierrita —lo llamaban así porque tenía suelo de tierra—, en Avenida del Trabajo y Mariano Acosta. Había una parrilla. Nos comíamos un asadito y después hacíamos la digestión bailando tangos. El tango nos unía mucho".

Juan Carlos Copes, que con María Nieves gana el concurso de tango del Luna Park de 1951, recuerda situaciones parecidas, supeditadas al baile como práctica social permanente: "Cada barrio era como un pueblo. Cualquier acontecimiento, desde un cumpleaños o un bautismo hasta una fecha patria, eran una buena excusa para sacar la victrola a la vereda y bailar. Venía gente de cuatro cuadras a la redonda. Esto quiere decir que nos conocíamos todos, y si uno quería *vistear* con alguna chica lo podía hacer, pero con disimulo. Esos bailes eran algo de todos, del barrio, de la comunidad...".

La fatiga no existe, si bien es cierto que, para la mayoría de los que bailan, el alisamiento casi total del tango de salón significa un notable ahorro de movimientos. "Es por eso que Di Sarli fue tan popular", explicará Anzuate. "Porque con Di Sarli, a diferencia de lo que pasaba con el primer D'Arienzo, se podía bailar como si se caminara. Bien tranquilo, sin figuras. No me parece mal. Quién baila así también ama el tango." Pero no obstante la prudencia corporal, la concepción maratonística del baile deja un ten-

dal de lastimados y enfermos, lo mismo que los deportes: desmayos, sofocaciones, contracturas musculares, ahogos en reuniones a las que asiste más gente de lo prudente.

Volverán —nunca se han ido del todo— las recomendaciones publicitarias sobre el buen bailar y las ventajas de disponer de un equipamiento adecuado. Se incrementan, en los principales diarios y revistas, aquellas publicidades que ven en el baile la mejor síntesis de la vida saludable y vigorosa, siempre y cuando se tomen ciertas precauciones. “En las actividades deportivas y sociales se destaca el hombre que se presenta bien...”, advierte una marca de productos de tocador. “Un hombre que cuida el detalle...” Ilustra el consejo dos dibujos: un hombre jugando al tenis y otro... bailando.

Tampoco faltan las recomendaciones más específicas: “Si se quiere divertir y no sufrir un fracaso, cálcese en El Batacazo”. “Siga el baile con cerveza Quilmes.” O este otro consejo, también interesado: “Baile usted gratis este carnaval en su club favorito, vistiendo un traje nuevo de Grandes satrerías Paramount...”. Para los dolores de cabeza, nada como Geniol, el analgésico de los grandes bailes de radio Belgrano. Hasta los más tímidos son invitados, casi obligados a bailar, sepan o no moverse. Después de todo, en una pista atestada de parejas que giran a diferentes velocidades, los errores y posibles pisotones del inexperto sobre los delicados pies de la señorita pasarán inadvertidos para el insensible y egoísta. Anímese, usted tan malo no será.

Los bailarines tienen sus temas y sus orquestas preferidas. El negro Mixto, por ejemplo, prefiere *Milonguita* en alguna versión de los 30 a cualquier otra cosa. A Méndez le gusta *Derecho viejo*. Todaro prefiere algún tango fantasía que le permita volar con su pareja y Gerardo Portalea se siente a sus anchas con *Pampero*, por Fresedo. A todos les gusta el tango, pero cada uno tiene sus gustos y sus mañas.

“Con grabaciones bailábamos los que realmente sentíamos al tango. Con la orquesta la pista se llenaba de patas duras, gente que iba a ver y a oír a la orquesta y al cantor”, recordará Mingo Pugliese. “Es que con las orquestas sentíamos que se nos mezclaba la hacienda”, confiesa Copes. “Un cantor como Alberto Morán, por ejemplo, era como Elvis Presley: las mujeres se enloquecían con él. Cuando aparecía en la orquesta de Pugliese era muy difícil seguir bailando.”

Los milongueros que eligen a la orquesta de Osvaldo Pugliese —el director con “más barra”— resperan que los cantores se

callen y que el maestro indique una marcación bien cadenciosa, ideal para ciertas figuras remolonas y sugerentes: un baile pausado y de poco alarde, aunque tiene sus dificultades. Di Sarli es compacto y tiene un equilibrio perfecto: sus seguidores, a los que en general también les gusta Pugliese, siempre lo reinvindicarán como a un maestro injustamente olvidado.

Y Aníbal Troilo es la mejor síntesis del tango que se baila y "se escucha" por igual; el talento de sus arregladores y la calidad de sus solistas hacen de la orquesta de Pichuco el lugar en donde todas las disidencias pactan un armisticio. Fresedo, por su parte, es elegante y *high life* —también Di Sarli es un poco así—, y trabaja mucho en las fiestas de barrio norte. Con él se baila con elegancia y alisamiento casi total: el tango como un movimiento frugal que debe dar pie a una conversación interesante.

Pero es el estilo extrovertido y enfático de Juan D'Arienzo, con el piano picado de Rodolfo Biaggi en su primera época, el que enloquece a los fanáticos del baile. Desde sus presentaciones pioneras en el Chantecler de los 30 hasta su inmensa popularidad en las décadas siguientes, D'Arienzo hace del sonido orquestal ensanchado del tango un factor eminentemente dancístico, subordinando todo lo demás —la letra, el arreglo, los solistas— a una pulsación potente y exagerada. "A mi modo de ver, el tango es ante todo ritmo, nervio, fuerza y carácter", declara el violinista-director en un conciso manifiesto que encierra cierta idea de restauración de una música que nació como baile.

Aunque no se sustrae completamente a las marcas de la renovación decareana, D'Arienzo expone un tango simple y directo, que expresa a través de medios transparentes la estructura formal de cada pieza, con sus puntos de inflexión y cadencias. La mayoría de los bailarines se entusiasma hasta el fervor con la redondez de una música que es pura certidumbre y que reivindica al tango orillero por sobre el de salón. D'Arienzo es "compás", precisión cronométrica. Los más obsesivos le toman el tiempo a las grabaciones. Así llegan a conclusiones interesantes: una figura de 4 compases de D'Arienzo insume tres segundos. En ese tiempo hay que "meter" los cuatro pasos.

Es por eso que D'Arienzo es uno de los pocos directores que tiene admiradores incondicionales fuera de la capital. Su estilo, que se irá mecanizando cada vez más hasta convertirse en un estereotipo de música bailable, tiene fuerte adhesión en los barrios situados al sur y al oeste de Buenos Aires. Esto se mantendrá hasta los años 60. Pocho Pizarro recuerda que en Lanús, en plena época de los Beatles, bailar tango era bailar con D'Arienzo, una identificación que por esa época casi no existía en capital

federal. Lo mismo sucede en Avellaneda y en prácticamente todo el interior de la provincia, donde se celebra un estilo ideal para "meter pata, gancho y tiro a mil por hora".

En ese sentido, es significativa la escena de *Yo quiero ser bataclana*, la película de Romero de 1941 con Niní Marshall, en la que D'Arienzo y sus músicos se ponen a tocar en el vagón de un tren a toda marcha: El Rey del Compás —título con el que lo distinguen los amantes del baile— siempre está viajando. Su sonido es la síntesis del furor dancístico de los años 40, e incluso de los 50, a nivel nacional.

Con D'Arienzo o sin él, es indudable que a lo largo de los años 40 el tango se empieza a bailar de otra manera. Los milongueros asegurarán que en la renovación de la danza juegan un papel decisivo bailarines como el negro Lavandina, el Flaco Escalisi, Cachirla, La Biblia (lo llaman así por todo lo que sabe), Méndez, Cagada (así se sienten todos después de que este hombre baila), Todaro, Milonguita y Estévez (Petróleo), legítimos —y valientes— creadores de una modalidad diferente, más atenta a las inflexiones musicales operadas por el tango desde la renovación decareana que a los dictámenes de una tradición.

"Yo inventé las cosas raras del tango", le contará Petróleo a María Susana Azzi poco antes de morir. "Desprendí el sexo de la danza. Y empecé en el 27 o 28 a bailar. Se inventó un movimiento que se llama "sobrepaso", ahí se transformó el tango. Es un agregado que la mujer hacía por delante. Después del 30 el sobrepaso modificó la danza."

Los cismáticos, muy críticados por los bailarines de la generación del Cachafaz, inventan nuevas figuras y adoptan otro tempo y otra medición física de la música. Pasos más largos y "lentos", bien "tirados", otra manera de pisar y andar y otra postura del cuerpo: un tango que pone en primer término la "improvisación creativa". "Hasta el 40", recuerda Mingo Pugliese, "el tango era una serie de movimientos que alguien inventaba y se transmitía por tradición oral. Era improvisación, sí, pero regida por un número determinado de figuras. Después, la improvisación pasó a ser improvisación creativa: se le agregaron movimientos que permitieron crear mientras se improvisaba."

No se trata de una modificación inmediata, sino de un proceso lento que se emancipa definitivamente en los 40. Giros, picadas, arrastres y ganchos van suplantando a las antiguas quebradas, corridas y medialunas. Diversos bailarines van alterando el código del tango-danza. Así como José Orrade es reconocido

como el primer hombre que transforma la "salida" de la mujer, haciéndole dar un paso atrás, Petróleo inventa el giro enroscado y el ya citado sobrepaso, además de agregar otros voleos y posturas.

Aparentemente, el sobrepaso es el cruce revolucionario que permitirá todo lo demás. La mujer da un paso hacia atrás, luego otro... y hace un sobrepaso, un cruce de pies que el hombre destrabará pasando su pierna derecha por la derecha de ella. Es el momento del desvío: la pareja puede pivotear hacia distintas direcciones o girar sobre su propio eje. El tango se explaya sobre la pista, busca otros horizontes, hace que todos los espacios le resulten insuficientes. "Petróleo le puso pasos de ballet al tango", definirá Mingo Pugliese. "Les dio una dinámica diferente a los giros. Pisaba y cambiaba al mismo tiempo", detallará Pedro Monteleone.

Los movimientos se transmiten a través de los años por un apretado grupo de iniciados que, sobre el final de sus vidas, eligen a un heredero y lo premian con los secretos de la estirpe. El negro Navarro, bailarín del 900, le confió sus secretos a Petróleo en los años 20, y éste hace otro tanto con una barra de amigos que se reúne en un café de Jonte y Segurola, en el barrio de Monte Castro, al lado de Villa Devoto. Preside las reuniones de los estrategas del nuevo baile Petróleo, especie de gurú que *piensa* los pasos y las figuras en la claridad de la tarde, con la mente fría, antes de sumergirse en el éxtasis de la danza. Y esa noche, en la pista del Club Social y Deportivo Nelson, los más valientes prueban los arrastres, los piques, la voleada, la compadreada, el giro con lustradita...

Para los milongueros de antes, todo es diferente: esas figuras, esa manera de caminar, esa relación con la compañera de baile. "Son unos payasos", afirman con desprecio los hombres que encumbraron al Tarila, al Mixo, al mismo Méndez. Los de Montecastro y los de Villa Devoto prosiguen su marcha renovadora. Tienen éxito con las mujeres, se agrandan bailando y reivindican la nueva gramática de la danza con argumentos musicales: las orquestas han cambiado, los repertorios han cambiado, el dos por cuatro ya no existe, murió hace mucho en manos del cuatro por cuatro. "Lo que no cambia muere", aseguran los nuevos bailarines con un entusiasmo que no parece propio de la ideología del tango. "El Cachafaz bailaba bien, pero no era un bailarín elegante, no era estético (sic)", dicen los herejes sin pudor.

La nueva disciplina del tango-danza se expande pronto por todo Buenos Aires y se pone en contacto con otros estilos barriales. Hacia fines de los 40 ya empiezan a destacarse los milongue-

ros que harán furor en los 50, cuando el tango empiece a sufrir el impacto de otra cultura del baile.

Mientras gente como el Pibe del Abasto, el Pibe Palermo, Carlos Albornoz —en el que, según dicen, se habría inspirado Borges para su *Milonga de Albornoz*— y Juan Averna, entre otros, siguen bailando con los tangos que marcó a fuego El Cachafaz, la renovación tiene varias caras, si bien los reformadores coinciden en que ya no se puede seguir bailando como antes.

"Antes se bailaba muy arrugado", señala el bahiense Vicente Tamburi. "Parecían barquinazos bailando: era el tango canyengue. Ese tango se siguió practicando en los suburbios. Nosotros, en cambio, marcábamos el compás como en la película *El Viejo Hucha*, con Muiño: taco, suela y punta... y punta, suela y taco. Nosotros no lo hacíamos para ahorrar zapato. Lo hacíamos porque el compás lo marcábamos asentando el taco. Al asentar el pie, la rodilla estaba firme. Además empezamos a practicar el giro. Amagábamos con un pie izquierdo rápido, de ida y vuelta, que tenía que entrar en el tiempo de un compás. Y ese era el paso para la iniciación de toda la figura y la terminación... En fin, era otra forma de bailar. Nosotros hicimos que la mujer se luciera un poco más. Antes era un objeto en manos del hombre. Además, nos atrevimos, en algunos pasos, a situar a la mujer a nuestra izquierda, cuando los viejos bailarines la ponían siempre a la derecha. Y la marca la hacíamos cerca de la cintura y no arriba, como los de antes."

Hay variantes de un mismo estilo, pero también hay estilos diferentes. Más allá de la voluntad renovadora de toda una generación de milongueros, los estilos se suceden y se superponen según las modalidades de cada bailarín. Pepito Avellaneda se impondrá como el rey del tango orillero, bailarín "de pista" y maestro insuperable en el arte de la milonga como especie diferente, con sus propios pasos y figuras. Antonio Todaro será uno de los inventores del tango fantasía, con la mujer haciendo figuras en el aire y cierto vuelo de gran espectáculo. "En figura y en escuela fue el mejor", sintetiza Francisco Santapá. (Esa opinión será compartida por un bailarín de otra generación: Miguel Angel Zotto.)

Y hay más. Ramón Rivera, Finito, se diferenciará de todos los demás por su delicadeza para rozar apenas la pista. "Parecía que iba por el aire", le contará su viuda a Eduardo Rafael. "Finito fue el mejor de todos", asegura Angelito, de la Asociación Gardeliana. "Sobre todo cuando bailaba con su señora. Era insuperable. También era muy bueno Todaro, pero más como profesor que como milonguero. Y no hay que olvidarse de Pedro Ortiz, el amigo de Gardel, el que baila en la película *Cuesta abajo*."

Gerardo Portalea, que por entonces hace turnos rotativos en una fábrica de vidrio, es uno de los héroes de Villa Urquiza, con un estilo preciso y sobrio, una manera de lucirse sin ripio, como si pasara inadvertido. Con los años será el típico bailarín del club social, desconfiado de las luces del centro y muy celebrado en las milongas de barrio. Al igual que Finito, su mejor compañera de pista será su propia esposa.

Mezcla de orilla y salón, un bailarín de Haedo apodado Virulazo (Jorge Orcaizaguirre) sintetizará varios estilos, y se consagrará como el bailarín arquetípico de Buenos Aires: un clásico de mucha prestancia y —en su juventud— buena figura, que camina como si barriera la pista. Empieza a bailar en los 40, y en 1952 le gana en un concurso organizado por Radio Splendid a Juan Carlos Copes y Gerardo Portalea. Hombre de mil oficios —matarife, lustrabotas, vendedor ambulante de pastillas de menta—, Virulazo formará con su mujer Elvira Santamaría una de las parejas clave en la práctica de un tango repentista y ocurrente, con la gracia de la improvisación. La resurrección del tango en la década de los 80 los encontrará listos para el viaje y la exhibición.

En el tránsito de una década a otra, un joven se luce en los bailes del Club Atlanta. Se llama Juan Carlos Copes, y pronto será cacique de su club. Su baile es una combinación de la elegancia del que hace pasos largos con la excitación del viejo bailarín de figuras. De andar felino y postura impecable, Copes labrará un estilo de gran lucimiento en los escenarios, a partir de una concepción coreográfica de la danza popular. Con su pareja María Nieves, una de las más grandes bailarinas de la historia del tango, Copes desplegará un baile riguroso, de mucha exigencia física y en constante evolución.

En términos más generales, todos coinciden en que, de los 40 en adelante, hay sólo cuatro grandes estilos o modalidades de baile. Las mismas delatan situaciones socioculturales diferentes. El estilo más viejo es el canyengue, de la vieja guardia, que ya casi no se baila. Luego está el tango de salón, que se practica en la sede social y los locales del centro, con más elegancia y "buen andar" que cortes y figuras. También está el tango orillero, tango que se atreve a dibujar figuras desterradas de los salones; el bailarín orillero quiere bailar "mucho", no se conforma con caminar con elegancia y porte. Para "orillear" bien hay que tener justeza, buenos ganchos y velocidad.

El tango fantasía, en cambio, es la exhibición total, el baile

coreográfico nacido en los concursos y pruebas amateurs. Aunque reconocen algunos talentos genuinos en este estilo, en general los milongueros —tanto de "orilla" como "de salón"— no comulgan con el "fantasista". La moral del tango "bien bailado" es la de la cierta austeridad corporal, un punto medio entre la destreza y el anonimato. Los integrantes de la pareja "del fantasía" hacen algunas figuras sueltas, se toman al revés y aplican todo lo que les gusta y sirve para "el destaque". Sin pudor, sin límite. Como lo haría una pareja de Hollywood.

"Antes, el buen bailarín hacía exhibición de los tres estilos", aseguran Toto Faralo y Carlos Moyano. "Un poco de orillero, bastante de salón y un toque fantasía. De antes venía el estilo canyengue, que se bailó hasta los 30. Se bailaba sin pausa, con cortes y quebradas y música de la Guardia Vieja. Los buenos bailarines de Villa Pueyrredón, Saavedra y Villa Urquiza, que eran los barrios más tangueros del mundo, hacían exhibiciones de todos los estilos. Pero en los bailes lo que se imponía era una especie de tango de salón con figuras."

Petróleo ensaya una interpretación casi sociológica del bailarín exhibicionista: "El hombre de tango-danza cuando sabe un poquito más que el bailarín común, acaricia la idea o sueña con dar una exhibición, y para ello ensaya con su compañera la mayor cantidad posible de figuras o pasos de baile, para mostrarlos en un solo de danza que se llama exhibición. El sueño se ha hecho carne. Ha resultado ganador de un torneo o certamen entre aficionados. Si por ventura tiene una "barrita" de simpatizantes que lo siguen y lo acompañan a todos lados halagándolo, él cree que la danza que baila tiene que mostrarla. Y para ello se ofrece gratis para actuar en algún salón, club o peña...".

Con los años, las diferencias entre los estilos del tango-danza no serán tan claras y tajantes. Éstas deben medirse con un téster de hábitos y costumbres, antes que con criterios estrictamente dancísticos. En ese sentido, es significativo el enfoque de Juan Carlos Copes a la hora de definir al tango orillero: "Yo lo vinculo a las orillas y es el nacimiento de un nuevo estilo, más acorde al 4/4, que se va gestando en la década del 20 y 30 y hace su explosión en los mejores años de repercusión masiva. Otra vestimenta, otras ideas, otra coreografía, pero sin el reconocimiento de la alta sociedad. Ser orillero es chapa de marginado..."

Un poco más clara es la diferenciación por barrios y zonas. Si los bailes con tango siempre han sido reductos de identidad local muy cerrados, en los 40 las discrepancias y los choques aumen-

tan hasta fragmentar el mapa de la ciudad en guetos o parcelas tomadas por este o aquel grupo. Hay tribus tangueras en Villa Pueyrredón, Mataderos, Villa Urquiza, Villa Devoto, Floresta, Flores, Lanús, Avellaneda. La extranjería respecto del barrio se paga caro, si el bailarín se atreve a desconocer las leyes no escritas con las que se rigen todas las cofradías tangueras. Y en el plano de la danza propiamente dicha, los matices barriales son rápidamente reconocidos por los transitan la noche. "Cada barrio tenía su estilo, aunque hoy esto suene extraño", revela Anzuate. "En Devoto hacíamos más ganchos que en otros barrios. Y los de Villa Urquiza o Pueyrredón eran expertos en los giros. En cambio en el sur —y yo llamo sur a Constitución, Barracas, Parque Patricios, Avellaneda, Quilmes y quizá también La Plata— se bailaba un estilo medio parecido al de la Guardia Vieja. Completamente diferente al del norte..."

También en las ciudades del interior —las de la provincia de Buenos Aires, principalmente— se generan grupos y cofradías tangueras, pero sin llegar a imponer estilos propios. En La Plata o Mar del Plata, por ejemplo, se reproducen, con mayor o menor fidelidad, los estilos porteños. A lo sumo, se les agrega algún matiz personal. Es lógico: no hay dos personas que bailen el tango exactamente igual. Años más tarde, cuando el baile del tango renazca sobre el final del siglo XX, los viejos milongueros les objetarán a los jóvenes conversos la ausencia de "personalidad" para bailar. "Bailan todos iguales, todos mecánicos", dirán con antipatía algunos tangueros que son jóvenes en los 40 y 50.

Sin embargo, tras el entusiasmo generalizado por el baile, se ocultan discrepancias, cuando no resentimientos. Los bailarines de Lanús y Avellaneda, por ejemplo, se sienten despreciados por "los porteños". Los de la Matanza son mal vistos por los de Floresta. Víctor Bruno recuerda que "los caciques estaban en los barrios, y solía haber trifulca. En el Rancho de Vicente López, por ejemplo, la gente iba armada. Era muy difícil ir a bailar allí si no tenías una barra que te acompañara. Y, claro, con la barra surgían las peleas. Los de Mataderos solían agarrarse con los de Villa Urquiza y éstos con los Ciudadela y así sucesivamente".

El que va a bailar a un club que no es el propio deberá aceptar que su técnica no puede ser superior a la del rey de la zona, el caudillo, la autoridad dancística del lugar. Son muchas las cosas que hay que saber. Que las mejores bailarinas son para los muchachos del barrio. Que no se puede salir a bailar antes de que lo hagan los huéspedes. Que después de bailar con una dama, hay que acompañarla hasta la silla, a la vista de todos. "Los caciques encabezaban grupos, como las barras de fútbol", rememora Fran-

cisco Santapá. "Casualmente, la noche que comencé a bailar en el club Atlanta se me ocurrió sacar a bailar a una mujer de la zona. A la salida me querían fajar otros bailarines. Pero esta mujer me defendió. Desde entonces fuimos amantes y pareja de baile durante cinco años."

"Lo mejor era hacerse amigo del cacique del lugar", aconseja retrospectivamente Juan Carlos Copes. "Así se conocía el ambiente, los códigos específicos de ese lugar. Conocer todo eso te podía llevar dos meses, aunque a veces, con suerte, se lograba en dos semanas. Yo, que a comienzos de los cincuenta salía a milonguear todas las noches, iba de acá para allá, a donde hubiera buenos bailes, si bien mi lugar era Atlanta. Conocía bien las milongas de Mataderos, Puente Alsina... los locales del centro. También ví algunas escenas de violencia: cuando se enfrentaban dos caudillos, porque uno invadía la juridicción de otro. Terminaban a las trompadas, pero no en el lugar. Se iban a pelear a la calle. Nunca con revólveres ni cuchillos. Por lo menos no en mi época."

Es claro: está prohibido brillar en otra tierra sin la autorización del jefe de la zona. "Era muy mal visto sobresalir en un baile que no perteneciera al barrio de uno", recuerda el milonguero Jorge Aspreli. "Esto podía ser motivo de peleas, a veces muy duras. Por ejemplo, si a La Colmena de Chacarita, donde yo iba a bailar seguido, caía un tipo de otro barrio, todos lo miraban con recelo. A ver qué hacía, cómo se comportaba. Si no hacía macanas, no pasaba nada y el baile era una fiesta..." En son de guerra o en son de paz, los bailes siguen siendo, como a comienzos de siglo, espacios de violencia potencial. "Antes al club Almagro iba gente muy pesada", asegura Poroto Oviedo. "Algunos dejaban las armas detrás de la barra, como quien deja el saco en el ropero. Generalmente no pasaba nada, pero los tipos iban cargados."

La pertenencia a un barrio garantiza el derecho a ciertas formas de solidaridad que, en el caso del baile, pueden ser muy estrictas. Por ejemplo, si una pareja discute y se pelea —antes o durante el baile— ninguno de los dos tendrá compañero de baile, no esa noche, al menos. Está mal visto "interferir" en la crisis de una pareja o "sacar provecho" de esta situación que el barrio vive con preocupación. Sólo un bailarín ajeno al baile, un "extranjero", puede sacar a bailar a una chica de novio o ex novio conocido. Lo mismo puede decirse de una situación de "rebote": Un *no* a un amigo excluye a la mujer que profirió la ofensa. No hay que sacarla a bailar.

Si se cumplen los requisitos de la paz nocturna, no habrá problemas. Después de todo, el baile siempre tiene —o debiera

tener— el atractivo del encuentro furtivo con lo desconocido. ¿Qué pasará esta noche? ¿A quién conoceré en el baile?. Preguntas, preguntas cuyas respuestas pueden cambiar el rumbo de una, dos... muchas vidas.

Después del torbellino de la inmigración, cuando todas las reglas sociales parecieron estar a punto de deshacerse en el aire cargado de la ciudad masculinizada, la clase media argentina reafirma su moral sexual. Los 40 son años de estricta observancia de las conductas *morales* del hombre y de la mujer, sobre todo de las de ella. Es un tiempo de pacatería y restricciones, de sexo furtivo y "al paso", con el paradójico contexto de una sociedad que cultiva la noche y el baile.

En la consideración de la burguesía, las mujeres solas, de noche, sólo pueden ser una cosa: putas, con sus grados que van de prostituta que trabaja por su cuenta —los quilombos han sido desterrados en 1936— a copera o *taxi girl* de un dancing o una academia, una "asalariada" marginal cuya seguridad física dependerá, en gran medida, del dueño del local o de los acuerdos que tenga con la policía. Ni siquiera las más adelantadas e independientes chicas de la clase media ilustrada se atreven a ignorar el código moral de la noche, aunque lo repudien y delaten públicamente su hipocresía y sus contradicciones.

El baile no está al margen del imaginario negativo que pesa sobre la nocturnidad femenina. Más aún desde que una parte de la población prostibularia se trasladó a los dancings. El baile es un lugar que sigue generando cierto temor e inseguridad para la mujer, por más conocidos que sean sus organizadores, por más familiares que resulten las circunstacias de las fiestas, por más renombre que tenga la institución que lo avala.

"En la Colonia Italiana", le contaba Carlos "Petróleo" Estévez a María Susana Azzi, "había aspirantes a cafishos. Los bailarines tenían mucha mala fama. Explotaban mujeres o eran aspirantes a explotadores. "Tengo dos minas trabajando para mí" era la tónica. Era el sueño del tipo. Y si no tenía una mujer que trabajara para él, no servía. Una mente negativa..." Esa fama de Colonia Italiana es corroborada por una anécdota del Pibe Palermo: "En Colonia Italiana era común que si la mujer de un cafiolo se negaba a bailar con un cliente potencial, el cafiolo le encajara un sopapo adelante de todo el mundo. Yo lo vi. Esas mujeres no tenían más remedio que obedecer".

Complemento imprescindible de la figura femenina negativa es la del hombre de la noche: el milonguero. El barrio lo conoce

bien, estigmatizándolo de mañana, cuando todas las persianas están levantadas excepto la de él, la del noctámbulo, la del que no trabaja o trabaja en algo raro, algo turbio. Especie de ídolo maldito de los muchachos que sueñan con tener su experiencia, el milonguero, siempre sospechado de cafisho, es aquel que se ha excedido en la dosis semanal de baile. Ha convertido la práctica social más popular de todos los tiempos en un hábito de nocturnidad, en un vicio. No es tanto el baile en sí como su entorno lo que preocupa a las "fuerzas vivas" del barrio que, entre la condena y la mal disimulada simpatía —después de todo, él también es un producto del barrio—, levantan diques de educación entre los chicos de la cuadra y ese hombre de avería que conoce al dedillo los lugares de mala fama de la ciudad y sus alrededores.

Lugares con "mala fama" son los cabarets del Bajo, los grandes recintos como La Enramada, con coperas que buscan pescar algún "punto", y ciertos antros como El Avión de la Boca o un "disfrazado" que funciona en Godoy Cruz. "Era algo parecido a lo que ahora son las saunas", rememora sonriente un viejo bailarín. "Bailábamos unas piezas así nomás, sin mucho interés por la danza, y después nos ibamos a fifar a un amueblado que estaba justo enfrente. Había que andar con guita, eso sí. Las minas cobraban, el hotel cobraba... Estaba todo armado. El baile era una excusa, una linda excusa. Un muchacho ahorraba para el amueblado, ese era el gran gasto de la época."

Pero ni las damas ni los caballeros de los 40 desconocen la ureza policial que se establece en las ciudades del país con el golpe de 1943. Desde entonces, se ordena el cierre de algunos cabarets del Bajo, se clausuran muchas academias y se profundizan los controles sobre la vida sexual de los argentinos, mientras éstos, a su vez, tratan de dominar y controlar el deseo sexual.

Según Donna Guy, "el hecho de que Perón quisiera abrir las casas de prostitución para salvar a los hombres de la homosexualidad indicaba claramente que algo había ocurrido en la sociedad, en la política y en la cultura argentinas después de 1936, y la Ley de Profilaxis Social había sido identificada con el origen del problema. Los hombres habían cambiado sus hábitos y costumbres y su nuevo comportamiento preocupaba a los políticos y a los higienistas".

Preocupación por el andar sexual del varón —son años, como bien ha estudiado Juan José Sebreli, de intensa persecución de los homosexuales—, permanente celo sobre la mujer: la noche argentina parece haber perdido el régimen erótico de las primeras décadas del siglo, más allá de pequeñas anécdotas de amueblados y apretadas en los bailes.

* * *

Al haberse restringido la presencia de la mujer que vende su cuerpo y haber concluido hace ya bastante tiempo la etapa prostibularia del tango y sus ambientes, la nueva ecología nocturna plantea nuevas tensiones entre los sexos. ¿Cual es el *deber moral* de hombres y mujeres en una sociedad que busca un nuevo equilibrio libidinal? Ellas lucharán por permancer vírgenes y ellos tensarán la cuerda todo lo posible. No es una lucha nueva. "Se casaban cuando no podían más", reflexiona Estanislao Balder en *El amor brujo*, la novela de 1932 de Roberto Arlt.

La pareja constituida, por su parte, no goza de más libertad que las mujeres sin pretendientes declarados. Los novios no pueden circular sin la compañía de alguna hermana, tía o amiga que merezca la máxima confianza de papá y mamá. Se consolida así la institución de la chaperona, que se extenderá por muchos años más.

Desde luego, algo siempre se puede hacer, aunque esta señorita o señora no suelte el brazo de la nena que le han encargado cuidar. El cine facilita con su oscuridad esencial el manoseo y los arrumacos que hasta la dama de compañía más severa sabrá disimular sumergiendo sus ojos en la pantalla. Vuelve a escribir Roberto Arlt, con furia y premeditada alevosía: "Un día cualquiera, estas muchachas manoseadas en interminables sesiones de cine, masturbadas por sí mismas y los distintos novios que tuvieron, "contraían enlace" con un imbécil. Éste a su vez había engañado, manoseado, y masturbado a distintas jovencitas, idénticas a la que ahora se casaba con él". (*El amor brujo.*)

También está el escapismo del zaguán, concesión de padres que prefieren tolerar algunos desbordes marginales antes que arriegarse a padecer las temibles catástrofes de la época: embarazo prenupcial, embarazo seguido de huida, embarazo seguido de matrimonio y posterior abandono por falta de convicción.

Estación obligada de la masturbación compartida y el *coito interruptus*, los años de "la típica y la jazz" habilitan los "reservados para familia", que, al decir de Florencio Escardó, "son locutorios entre directos e indirectos en los que la ciudad tolera que se encuentre una pareja, sin que la arquitectura social cruja". Los "reservados", a veces con música del recién importado bolero, tienen "ese aire de pecado barato" que no se quiere ver.

Porque lo que la pareja tiene interdictos son los espacios públicos. Cuando se exhibe sola, resulta escandalosa; cuando no se la ve, se la hace objeto de sospechas, pero en todo caso, para las normas morales de la época, lo malo no es tan malo si logra ha-

cerse invisible a los ojos. Reza un manual de buenas costumbres para novios, de 1946: "No comprometas a tu novia delante de gente con demostraciones demasiado afectuosas. La malicia y la sospecha van muy lejos, y no podrás detenerlas aunque quieras, porque el final de su viaje es la calumnia".

El baile es el único lugar en el mundo en el que una pareja de novios o dos completos desconocidos pueden tocarse y hasta pegar un cuerpo con el otro sin que nadie se horrorice. Pero el baile, lógicamente, tiene sus reglas. En líneas generales, los bailes de los 40 repiten las convenciones del pasado, si bien en ciertos casos éstas parecen cumplirse con mayor rigidez. Hay ahora un rebrote victoriano no muy fácil de entender.

Si los grupos inmigratorios solían ser más permisivos en los pequeños gestos de la vida cotidiana, la clase media posinmigratoria obecede una serie de normas tan estrictas como las del código Hays que regula la moral del cine norteamericano. Entre las normas más conocidas, la principal atañe a la asistencia de mujeres solteras al baile. Ellas deben ir indefectiblemente acompañadas de sus madres y/o hermanas mayores, que ocupan con sentido estratégico las sillas que rodean la pista de baile, charlan entre sí y, después de cierta hora, suelen quedarse dormidas, irremediablemente dormidas. Es un esforzado ejército de ocupación que vigila los movimientos de la población civil en estado "de merecer". Población que debe comportarse con sumo cuidado. Para eso está la experiencia, el sentido común y, llegado el caso, los manuales de buena conducta para los más tímidos e inseguros.

Esos textos, tan populares hasta los años 50, también advierten que si por alguna razón una chica va al baile acompañada por su padre, ni bien ambos franquean la puerta ella debe integrarse a las mujeres que están solas en el salón. Y también se da el caso de chicas que "alquilan" a una señora para que "haga de madre" y las acompañe al baile. El truco puede funcionar si la chica es nueva en la zona. De lo contrario, siempre es preferible el simulacro de madre que la soledad dudosa. De todos modos, se trata de una situación extraordinaria.

Evoca el director de orquesta Domingo Federico: "En los años 40 había tres tipos de público. Un sector que venía a escuchar y otro sector de bailarines, en proporciones que variaban de acuerdo con las características de la orquesta. Y un sector universal: las madres. Las madres eran un cordón que rodeaba al baile, más visible en los clubes de barrio y más diluido en los grandes salones, pero siempre presente. Estaban de custodia. Qué cómico: si a la salida del baile, uno le rozaba un pelo a una chica, te mataban; y resulta que, bailando, te la podías llevar hasta la casa...".

¿Cómo conversar con la chica sin bailar? "Para eso se inventó la 'espera' ", asegura Mingo Pugliese "Nos parábamos mirando a la chica y de espaldas a las madres. Éstas no podían ver a sus hijas, hasta que no empezaba la tanda musical siguiente."

Curiosamente, hay ciertas cosas que se pueden hacer en el club y no en el centro. Por ejemplo, el baile con figuras. Como señala Federico, a las madres, celadoras de los barrios, no les interesa demasiado lo que la hija hace en la pista. Su preocupación no es tanto el baile como las etapas que lo anteceden y suceden. Están muy atentas a las formas exteriores del encuentro, a todo aquello que se hace y se dice en torno a los cuerpos.

"No era bien visto quedarse mucho tiempo en la pista con un muchacho desconocido", apunta Amílcar Romero. "Era un valor estipulado que el varón tenía que estar dotado, aparte de sus aptitudes de danzarín, con los suficientes recursos en la conversación como para retener a su pareja en los espacios entre interpretación e interpretación de las orquestas."

Cuanto más atento y solícito el caballero, mejor. Algunos bailarines tienen la delicadeza de tomar la mano derecha de la compañera con un pañuelo —blanco, impecable—, no sea cosa que la transpiración moleste a la dama. En los bailes no hay gestos menores, no hay accidentes (no debiera haberlos).

Para los miembros de la subcomisión de fiestas, cuidar las conductas de los que bailan es tal vez la tarea más difícil y antipática. En algunos clubes del interior se busca desalentar a los "elementos" problemáticos. Las señoras de la subcomisión mandan invitaciones a damas "de confianza" y chicas "con buenos antecedentes": no es cuestión de que el baile quede en manos de mujeres de comportamiento dudoso. La endogamia barrial es el ideal para muchos vecinos.

En los bailes de los clubes suelen escucharse frases como esta: "Mire, trate de bailar más sencillo; evite esas figuras, si es tan amable. Fíjese que con ese paso queda mal colocada la mujer. Compórtese, hombre". Advertencias, a veces discretas y a media voz, otras veces al borde de la expulsión. Mientras tanto, en la antesala al baile, los códigos del encuentro: invitación en la mesa —la técnica más arriesgada; si se fracasa, hay que volver al punto de partida por un larguísimo y sinuoso camino de mesas y sillas—, cabezazo con acompañamiento hasta la pista —el método más seguro— o, directamente, cabezazo y que cada uno vaya por su lado hasta el lugar del baile. Este último método es reprobado por las buenas costumbres. Remite a la época de los compadritos. A la mujer hay que acompañarla, en lo posible tanto a la ida como a la vuelta.

¿Y si la respuesta de la dama es negativa? Hay maneras de decir que no. "Gracias, pero la tengo pedida (la pieza)." "Gracias, pero estoy comprometida." Y la respuesta más dura, sin retorno, sin atenuantes: "No bailo". Pero, ¿será así, realmente? "Si esa mujer después salía a bailar, seguro que se armaba la pelea", apunta Vicente Tamburi. "La que decía 'no bailo' se tenía que quedar en la silla toda la noche. He visto en bailes de salón y de club a hombres rechazados encajarles sonoros cachetezos a mujeres que, habiendo dicho 'no bailo', después salían a bailar con otro. Ese otro no se quedaba quieto, lógicamente. Y ahí empezaba la pelea en serio."

Sexo sublimado, tanteo que, en el mejor de los casos, culminará en el sillón de los futuros suegros o el clásico zaguán, sucesor de la entrada con reja de comienzos de siglo: el baile vive su furor entre lo que se reprime y esas pequeñas transgresiones de los fines de semana que tanto él como ella saben tramar a escondidas de las matronas vigilantes.

En cierto modo, los "apartados" tienen su equivalente en los márgenes del baile. Si éste se lleva a cabo en un espacio al aire libre, habrá sin duda mayores oportunidades de esquivar la vigilancia, aunque sea por unos minutos. No son escapadas prolongadas, y en ellas nadie perderá la virginidad, pero pueden ofrecer algún respiro, en medio de la confusión de una pista atestada de gente. Él va a buscar una cerveza o un naranjín, tal vez algún sándwich de miga, y ella se pone a conversar con unas amigas que hace mucho que no ve. Desde el cordón sanitario de las sillas, la madre se esfuerza para no perder de vista a la nena. No siempre lo logra. Y directamente renuncia a vigilar lo que pasa en el centro de la pista, el sitio preferido por las parejas que quieren "chapar". Los buenos bailarines se florean en los bordes; los novios eligen la confusión invisible del corazón de la pista.

Es claro que el baile no se agota en las estrategias de los sexos. Genera también otros encuentros: con el grupo de pares, con los vecinos, con los compañeros de trabajo, con los amigos. El baile puede crear la ilusión de una sociedad igualitaria, pero también puede convertirse en una forma de revancha cultural, el orgulloso emblema de una condición social. No es casual que las letras de muchos tangos de la época se refieran al baile como a una práctica "de los muchachos", de la gente de trabajo, de los que no gozan de otro privilegio que del arte del buen bailar. Porque bailar es barato, es accesible, es popular. En barrios como

Floresta o Mataderos, el baile es inseparable del "escolazo" y el fútbol. La santa trinidad de la hombría rioplatense.

En *El baile de los domingos,* García Jiménez hace letra con un baile que, a diferencia del de los sábados, es "sencillo, criollo y tango lindo", "remanso del corazón". Enrique Cadícamo escribe: "Bailen todos compañeros, porque el baile es un abrazo" (*Pa' que bailen los muchachos*), y un popular tango-candombe de Carlos Warren, en la voz y la imagen de Alberto Castillo, clama por la continuidad del baile como cosa propia y auténtica ("Siga, siga, el baile..."); es "el baile de la tierra en que nací", un "torbellino de alegrías" que sirve, como el alcohol, para ahogar las penas. Una vez más, el baile como quitapenas, el baile terapéutico, el baile sanador.

Pero tal vez el tango de referencias dancísticas más representativo de la época sea otro del repertorio de Castillo: *Así se baila el tango*, con letra de Elisario Martínez Vila (Marvil) y música de Elías Randal. Escrito en 1942, el tema adquiere, en la voz entre operística y arrabalera de Castillo, una cierta violencia de clase: "Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas;/ qué saben qué es el tango, qué saben de compás./ Aquí está la elegancia, ¡qué pinta, qué silueta!/ ¡qué porte, qué arrogancia, qué clase pa' bailar!...".

## CAPÍTULO SIETE

# La danza de las mucamas

*Alejandro Sirio le saca punta al lápiz: va a dibujar sus impresiones de fin de semana. Lo que vio y lo que le pareció ver. Tal vez con ese material publique un libro. Tal vez ese libro se llame* De Palermo a Montmartre. *Tal vez, pensándolo bien, se trate de algo más que un álbum de lindas caricaturas. Para Sirio, un buen trazo es como una descripción etnográfica, el informe de campo que registra paso a paso los rasgos predominantes de una cultura.*

*¿Qué vio el último fin de semana? De todo, pero para él, que es un intelectual, un artista que suele reunirse en el café La Helvética a conversar con los mejores escritores del país, lo más llamativo han sido esos bailes en el Parque Romano, en el cruce de las calles Las Heras y Malabia. Allí vio a cientos de hombres y mujeres que, en un clima de confusa algarabía, bailaban tangos, rancheras, zambas, valses criollos y pasodobles.*

*Todo fue bailado, recuerda Sirio: una pieza tras otra, sin interrupción. Afuera, en el parque, seguía la fiesta, entre copa y copa de "semillón", con gente que circulaba sin parar y algunas parejas que bailaban a la intemperie, porque en el salón ya no cabía ni un alfiler y la música, tan fuerte, tan estridente, se oía por igual en todas partes, adentro y afuera.*

*Son las nuevas romerías de Palermo. ¿No es un buen título para un cuadro naturalista? Esos encuentros se parecen a los que visitó en los años 10 y 20, cuando Buenos Aires era una gran kermés cosmopolita y nadie sabía en qué iba a terminar esa afluencia de extranjeros. Claro que hay diferencias. Las romerías de*

*hoy tienen más acordeones que bandurrias, convocan a más correntinas y tucumanas que a gallegas. Y sí: Sirio piensa en las mujeres, en primer término. Mujeres que son, en su mayoría, mucamas "de adentro". De adentro de la casa de las familias pudientes y de las no tan pudientes, y de adentro del país, de las provincias.*

*Chicas, muchachas que han llegado hace poco a Buenos Aires, llenas de esperanzas, porque la vida en el pueblo es dura, es aburrida, tiene modorra. Allá nunca pasa nada, y en las grandes ciudades se vive de otra manera, según dicen los parientes de las amigas que se animaron a mudarse cuando pocos lo hacían. Ahora las cosas parecen ser un tanto más fáciles. ¿Acaso no hacen todos más o menos lo mismo, eso de venirse a vivir a la cabeza de Goliath, como diría un escritor conocido?*

*Ya se sabe: los pueblos chicos se están quedando sin gente. Todo el mundo se va para Córdoba, Rosario y Buenos Aires. Sobre todo para Buenos Aires, en donde con algunos pesitos se puede empezar con la casita provisoria, construida por etapas. Si la situación mejora, viene la ampliación, la otra pieza para los chicos, los azulejos del baño, algún mueble para el living. Y si no, a esperar un par de años más.*

*Las mujeres del baile: qué tema. Casi todas tienen entre 15 y 20 años, pero las hay mayores, y algunas están casadas —bailan con sus maridos— pero de lunes a sábado tienen que seguir trabajando en las casas de las señoras. Doncellas, mucamas, muchachas, chinitas... sirvientas. Distintas denominaciones para una misma función: servir, y al menos una vez por semana bailar hasta las últimas consecuencias.*

*Aunque no todas deben pasar por las mismas situaciones, reflexiona Sirio. Las hay adustas y experimentadas, que saben poner algunos límites, se hacen respetar. Él las conoce, las ha conocido. Son como matronas de la casa, tienen todo bajo control y se vuelven imprescindibles para el funcionamiento de esa pequeña gran ciudad que es un hogar porteño de los años 40. Mucamas que cantan o tararean un chotis o una zamba —según sean españolas o provincianas— mientras preparan la comida para todos. (A propósito: ningún lugar es tan musical como la cocina.) A nadie se le ocurriría echarlas.*

*Y están las más jovencitas, para todo uso, que empiezan el día limpiando las veredas de las casas de barrio norte y lo terminan engañadas por los "niños" de las casas que hacen con ellas lo que no se atreven a hacer con sus novias "oficiales". Y ellas, las mucamas, las "domésticas", se dejan, finalmente se dejan, después de algunos forcejeos furtivos, temerosas de perder el trabajo*

*o ilusionadas de que aquello pueda ser el comienzo de un gran amor. Nunca se sabe.*

*Menos mal que está el baile, la gran diversión de los días francos, los domingos, a veces también los jueves. Es el momento de la liberación, cuando la gente es "un poco menos diferente", como suele decir el acordeonista de una orquesta característica. No es que en el baile no haya sinsabores. Claro que los hay: es un lugar que se presta al engaño, a la promesa que no se cumplirá, a la transacción moral despareja. Pero al menos ahí están los cuerpos en movimiento, la fiesta perpetua de la música de las provincias, del país.*

*Ellas y ellos rondan por la pista de baile o se sumergen en su centro velozmente, sin preámbulo y aceptando con entusiasmo lo que el director de la orquesta mande. Sirio no se puede olvidar del espectáculo de tantos cuerpos sudorosos que se mueven sin cuidado, de modo casi obsceno, liberados de miradas censoras. "En un salón circular, de circo, con dos orquestas, también de circo, circulan los romeros en ininterrumpidos bailes, con saltos y piruetas circenses", anotó anoche en su cuaderno.*

*Las dimensiones de ciertos cuerpos femeninos fue un dato que su vista de caricaturista no dejó pasar por alto. A diferencia de los cabarets del centro, donde cada movimiento es proporcional al cuerpo que lo genera, o de los salones de tango, en los que la música es una ceremonia austera, en el Parque Romano el dibujante reparó en esa gran diversidad de talles en danza. Talles en expansión, desbocados, desproporcionados, sin espejos represores que les devuelvan sus imágenes. Allí nadie parece intimidarse ante nadie.*

*Escribe Sirio con un poco de malicia, antes de arremeter con un nuevo dibujo: "Al tocar* La cumparsita, *como una tamborilera marcha de circo, pensamos, mirando las robustas espaldas españolas y sus espaciosos y desgarbados contoneos, que Matos Rodríguez quiso hacer una 'cumparsita' de elefantes".*

*Para el dibujante no hay detalles menores. O mejor dicho: todo es menor, y por eso mismo merece ser dibujado. Hay que afilar mucho el lápiz, preparar la carbonilla para sombrear los bocetos y, llegado el caso, acudir a la tinta con la que se pueden fijar ciertos detalles: "La elegancia aquí es muy diversa", anota con ironía. "Ellos, si no vienen con el deportivo uniforme de chófer, usan pantalones a rayas, artísticamente arrugados por haberlos puesto a planchar debajo del colchón, zapatos de charol con inmensos moños de seda, sacos de casimir azul y chalecos de piqué blanco en buen uso como los cuellos de pajarita de algunos (regalos que les hizo el 'niño' de la casa como recuerdo del 'viejo').*

*Algunos cigarros puros que vemos son asimismo 'recuerdos' que el 'niño' no recuerda haber obsequiado."*

*Pero lo realmente inolvidable para Sirio, aquello que ilustrará los bordes de su libro como estampas de un* ex libris *precioso, son, una vez más, las mujeres. "Ellas llevan muy apretados sus sabañones, pues a las 'niñas' les da por comprar los guantes a medida de sus propias manos. La que lleva traje de percal es porque sirve en casa de una 'amarreta', y si algunos sombreros atrasan a la moda, se debe a que con la crisis los patrones llevan mucho sus cosas. Son propios algunos conejos que intentan descaradamente pasar por zorros grises y el uniforme de nurse escocesa que viste esta santaderina que, por no tener día franco, lleva consigo su 'niño' condenado fatalmente a ser, más tarde, milonguero. Pero ya no son propios los perfumes aquí olidos que desnivelan dominicalmente los frascos patronales."*

*El salón es un mosaico de regiones españolas, a la vez que un apretado mapa de las provincias argentinas. Todo en uno y al mismo tiempo. A Sirio, que es un valenciano aporteñado, le interesa, siempre le interesó ese cuadro étnico mixturado; es una metáfora aguda de la Argentina moderna. Como el Buenos Aires de comienzos de siglo, cuando los tangos de Bevilacqua o las polcas que se escuchaban en lo de María La Vasca convivían con las jotas aragonesas y otras piezas de las rondallas españolas, ahora, en el corazón de los años 40, parece reeditarse el país inmigratorio o algo parecido.*

*Pero, lógicamente, la relación ya no es la misma. Hoy las españolas, clásicas mucamas de esa porción de la Argentina que jamás olvidará los acentos y la lexicografía del país natal, están más aporteñadas que las provincianas. Así es, qué ironía. Con sus inconfundibles giros dialectales incluidos, ellas, antes extranjeras, hoy parecen ser las anfitrionas de las mujeres de las provincias pobres. ¿Acaso hay alguien más porteño que la mucama gallega que encarna Niní Marshall en el cine?, piensa Sirio mientras retoca un dibujo en el que un gaitero toca su instrumento para que bailen un marinero y una granadina con sus ropas de domingo.*

*"Ya empiezan a invadir estas romerías españolas los argentinos", sigue anotando como largo epígrafe a sus dibujos. "En la vanguardia invasora están algunas unidades de nuestra gloriosa armada. Aunque estamos en verano, este fogonero expresa con calor su ardorosa pasión a una de esas 'vestales del subsuelo' que antes eran santiaguesas y ahora son santiagueñas. Y este conscripto trata de convencer a una zamorana, mientras ingurgita una granadina, de que él forma parte de las 'tropas de refresco'. A los macizos rodetes suceden las 'melenitas cantoras', a los tupés embe-*

*tunados de cosméticos las ondas engominadas, a las largas y abundantes enaguas almidonadas, las cortas y ceñidas polleras de raso, a los chalecos de Bayona los 'sweter' de Albion House."*

*¿Como no percibir otras modulaciones, voces nuevas que no han bajado de los barcos sino del mapa de la Argentina? Sirio es dibujante, antes que nada, pero tiene oído musical: le gusta darle forma gráfica y literaria a la lengua tal como la mastican los nuevos porteños y porteñas, los recién llegados del interior que, seguramente, se quedarán en Buenos Aires para siempre.*

*Una cosa lleva a la otra. "El áspero catalán es suplantado por el dulce quichua. Las correntinas y las tucumanas desalojan en el baile y en la casa a las granadinas y las catalanas. Y mientras tanto, con la misma torpeza e ingenuidad de estas bromas, sudorosos y ardorosos ellos, desmelenadas y emocionadas ellas, giran al compás del tango* Yira...yira..."

* * *

Hay un género musical que representa con más fidelidad que el tango el sentir de la nueva clase proletaria que se forma en el cordón industrial. Es el género de las canciones y los bailes de los nuevos habitantes de la capital y sus periferias. Folclore, se puede decir sin mucha precisión semántica, generalizando un fenómeno casi tan diverso y extendido como la geografía argentina.

Primero, en forma silenciosa, aquellas músicas se refugian en círculos nativistas frecuentados por muy poca gente, apenas un grupo de "iniciados". Hay reuniones en casas particulares, de trabajadores provincianos dispuestos a compartir sus modestos espacios con amigos y conocidos, siempre bajo la advocación de los ritmos litoraleños. A lo largo de los 30 van surgiendo, entre La Boca y Dock Sud, bares un poco más populosos, en los que suelen presentarse conjuntos del interior, aplaudidos o silbados por algunos trabajadores de los frigoríficos Swift, Anglo y La Negra, así como por marineros paraguayos y correntinos que esperan reembarcarse. Lo mismo pasa en viejos teatros que hasta ese momento han sido escenarios de las fiestas de las colectividades —el Verdi o el salón Bomberos Voluntarios de la Boca, por ejemplo— que van mutando su clientela al ritmo del chamamé y la polca paraguaya.

Para conseguir permisos municipales y el visto bueno de la policía, los músicos que alquilan viejos edificios para organizar

en ellos encuentros bailables alegan que aquellos salones serán, de ahora en más, respetables "Entidades Culturales". Éstas se expanden por algunos barrios porteños: una pequeña trampita para ganar espacios en una época en la que la palabra cultura es entendida de manera restringida. Clubes y asociaciones al estilo Provincianos Unidos, Un rincón de Corrientes, Rincón del Litoral o Salón Rioja son en realidad pistas de baile que anticipan un fenómeno que desde mediados de los años 40 será masivo.

Un protagonista de aquellos años, el músico y letrista Constante Aguer, recuerda uno de los lugares más pintorescos de la época, el que regentea Doña Lima, especie de María la Vasca de principios de los 40. Al salón se lo conoce como Esquina Rincón, y es el preferido de muchos trabajadores con los que la propietaria tiene una relación medio maternal.

En lo de doña Lima se baila sólo los domingos, desde las cinco de la tarde hasta la una de la mañana, con un descanso a las nueve, para saborear un chipá o unas buenas empanadas cocinadas por la dueña de casa. Que es también dueña del baile: "Doña Lima hacía de guardapista fumando su cigarro de hoja paraguaya.", rememora Aguer. "Montaba guardia con un rebenque colgado de la cintura y no mezquinaba usarlo cuando el alcohol hacía sus efectos entre los concurrentes."

Ya hacia fines de los 40, esa clase de salón se populariza por toda la ciudad, si bien tiene sus zonas de mayor concentración. Ahora en voz alta, en las estrepitosas noches de Palermo Palace, Parque Norte (antes Parque Romano, visitado por el dibujante Alejandro Sirio), el Monumental de Flores, Flor de Ceibo, Círculo Santiagueño, Salón Bonpland, Kakuy o El Palacio de las Flores —siempre la vegetación que reconstruye con sensibilidad *kitsch* un mundo romántico y bucólico—, los provincianos llegados a Buenos Aires en busca de trabajo desatan sin pudor sus ataditos musicales. Transculturación de gente de campo y pueblo en un ambiente densamente urbano: "Era común ver por las calles de Buenos Aires a los músicos nativos con la vestimenta típica campesina", anota Aguer.

Es lógico: la música y los bailes hacen un poco menos dura la adaptación a la nueva vida. La investigadora Alejandra Cragnolini, que trabajó con varios informantes de aquella época, llega a la siguiente conclusión: "Los sentimientos de orfandad y de pérdida, producidos por la migración, y sintetizados por quienes los padecen, en el dicho 'no me hallo', encontraron su catarsis en el referente musical, y en el ejercicio del baile del chamamé. Es constante en el relato de los informantes, la alusión a la 'tierra' como el lugar 'perdido'. Esa 'tierra' refiere a un universo que abar-

ca no sólo los sitios, sino también las vivencias, los modos del habla, los patrones de relación, esto es, el estilo de vida. Lo perdido es recuperado, en otras tierras, en cada ocasión de práctica del baile, o de audición de un chamamé".

Una vez alojados en la ciudad, ellas y ellos conviven con el tango, el jazz y los temas de la orquesta característica. Es una convivencia musical pacífica, por momentos armoniosa, por momentos indiferente, favorecida por la nutrida oferta de transportes de la zona: trenes, colectivos, subterráneos. Es fácil llegar a Palermo; el baile está a pocos minutos de casa. Eso sí: los nuevos habitantes de Buenos Aires aplauden a rabiar a los músicos folclóricos, sus paisanos, sus iguales que han tenido la suerte de poder subir a un escenario, por más fortuito que este sea.

No se trata solamente de otro modo de hablar y de bailar: la topografía misma de la ciudad capital se modifica. Y no es para menos. Según datos que cita Félix Luna, algunos partidos colindantes a la Capital Federal —Lanús, Avellaneda, San Martín— ya sobrepasan el medio millón de habitantes cada uno. Esta nueva etapa de urbanización de la región rioplatense va acompañada, al menos entre 1946 y 1949, de un incremento de los salarios, y el mercado interno aparece como la panacea del crecimiento económico.

Mientras los varones solteros y las familias ya constituidas —muchas veces sin pasar por el registro civil— pueblan los barrios crecidos al ritmo de la industrialización (los mismos que desde el 45 se movilizan a favor de Perón), las fuentes laborales de las chicas solteras —cuando no de las casadas, que muchas veces deben atravesar en colectivo todo el plano de la ciudad para llegar al trabajo— están en los barrios de la zona norte y noroeste.

Fuerte contraste sociocultural: allí, muy cerca de la Sociedad Rural, se emplea el mayor número de sirvientas, muchas "de adentro" o "con cama". Sin embargo, se trata de una modalidad de trabajo en retirada. Desde 1947, al fragor de los cambios que el peronismo trae en materia laboral, se empieza a imponer el régimen de empleada "con retiro" o "cama afuera". Las trabajadoras domésticas gozan así de un poco más de libertad. Incluso ya las hay de labor "por cuenta propia", que trabajan en más de un hogar. Este estilo de trabajo se consolidará algunos años más tarde.

Muchas "domésticas" se desenvuelven en otros barrios, como Flores, y cada vez es mayor el número de mujeres que cambian

la limpieza de casas ajenas por la fábrica. Muchas operarias de los años 40 han sido, poco antes, empleadas domésticas. Engrosan así los sectores femeninos de una Argentina de mayor ímpetu fabril.

Para todas ellas, con los domingos llega el tan ansiado descanso. ¿Quién dijo que el domingo es un día de recogimiento? Por supuesto que la fiesta del domingo no es un hábito nuevo, si bien el brillo del sábado a la noche parece taparlo todo. ¿Acaso no se habla, desde hace siglos, de *pilchas domingueras*, esa única prenda "como la gente" que los pobres se reservan para el día de descanso?

Pero el domingo de los años 40 y 50 es otra cosa. Las muchachas disfrutan de su breve licencia "haciendo" plaza a la tarde, en compañía de los soldados conscriptos del regimiento más próximo o marineros en tierra, y llenando las funciones de matiné del cine. Hacia el anochecer, ellas y ellos se dirigen al baile. "La estatua de Garibaldi en Plaza Italia ha presenciado sucesivamente la sociabilidad dominical de las parejas inmigratorias, y las de cabecitas negras...", sintetiza Arturo Jauretche en un libro que aspira a ser "una sociología nacional".

Desde otra perspectiva, Hugo Raiter anota: "Pronto el mercado de consumo se adecuó a esa masa de compradores cuyo poder adquisitivo crecía, y en torno a Plaza Italia y el Jardín Zoológico sentaron sus reales bailongos famosos (...) Sirvientas y conscriptos formaban la masa principal de quienes intentaban adaptarse a la nueva vida y reproducían en la vieja plaza, bajo los cascos del caballo de Garibaldi, la vuelta al perro de provincias".

En efecto, los provincianos en Buenos Aires son un factor de dinamismo económico: compran, gastan, concurren... depositan una parte de sus modestos ingresos en manos de un comercio del ocio y el entretenimiento que, superada definitivamente la crisis de los 30, está en pleno ascenso. La euforia popular del primer gobierno de Perón se manifiesta no sólo en las concentraciones del día del trabajo o el 17 de octubre: también la vida céntrica, entre vespertina y noctámbula, se *peroniza*.

Para la propaganda peronista, la democratización de la noche es un tema importante. Se quiere demostrar que, así como hay un antes y un después en temas serios como la política laboral y el crecimiento económico, también se puede diferenciar una manera peronista de divertirse y trasnochar.

Aún en 1954, cuando los años de bonanza han quedado atrás,

en el intervenido diario *La Prensa* se puede leer: "Son las oleadas de gente llenando las calles con un lento y tranquilo recorrer. Las familias del pueblo que asoman a ese mundo de luces y de ensueño, la siempre viva curiosidad de sus pequeños, y la cordialidad de todos para vivir una noche distinta. Porque ahora pueden hacerlo. Y esto es lo decisivo. Ahora pueden hacerlo. Las posibilidades económicas permiten esa cuota que se destina para la salida de los sábados. Para el cine, para el teatro, para la confitería, para el baile...".

Se acuña por entonces la expresión "los 20 y 20". ¿Qué son? ¿Quienes son? Son los provincianos que, por lo menos, siempre tienen 20 centavos para esa porción de muzarella que comen de pie y otro tanto para hacer sonar la rocola del bar con algún disco de (preferentemente) Antonio Tormo. Si bien la marginación económica no desaparece del todo, la segunda mitad de los años 40 y gran parte de los 50 constituyen una etapa de considerable movilidad social. Esa pizza y ese disco simbolizan un mercado en expansión.

Mientras tanto, algunos viejos tangueros protestan porque en calle Corrientes hay más pizzerías que bares: alianza secreta entre la comida inmigratoria y el estómago criollo, todo rociado con abundante vino barato. El consumo de alcohol se convierte en un factor problemático, en la medida que los porteños asocian a los migrantes con las bebidas más baratas y el comportamiento ruidoso y bullanguero. "Muy buena gente; lástima cuando se excedían con la bebida. Empezaban a transpirar y a gritar descontroladamente", advierte un periodista que frecuentaba los círculos folclóricos de los años 50 y 60.

A propósito de este y otros cambios, escribirá Sebreli en un famoso libro de los años 60: "Ahora el porteño ya no podía acodarse sobre la mesa de un café, porque en la mesa de al lado, un grupo de cabecitas negras se emborrachaba ruidosamente (...) Ya no podía detenerse a ver pasar la gente en la esquina de Corrientes y Esmeralda, porque lo empujaban, ni caminar porque le obstruían el paso, ni viajar porque todo venía lleno y había que hacerse cada día más chico".

En relación con el consumo cultural de los migrantes, el ranking de preferencias de aquellos tiempos marca la superioridad del cine —y en especial, del ascendente cine argentino que desborda las plateas del Monumental, así como las de los innumerables "palaces" de los barrios—, seguido muy de cerca por los bailes, el fútbol, el teatro y, lógicamente, los parques y paseos.

* * *

¿Está preparada la ciudad para este colosal repoblamiento, con una tasa de natalidad cada vez más alta? Sí, la ciudad está preparada, y tiene una aparentemente ilimitada capacidad de crecimiento. El Buenos Aires de comienzos de los 50, según contabiliza Oscar Troncoso, dispone de 80 plazas y 24 parques, y cerca de 180 cines y teatros (con capacidad para 180.000 personas, aproximadamente). Sumando las salas instaladas en el conurbano, la cifra trepa a más de 360. Sin contar las instituciones de barrio, en la misma área funcionan unas 600 entidades deportivas, con 700.000 socios. Alrededor de un millón de espectadores puede ubicarse en las 19 canchas de fútbol que se erigen en el perímetro metropolitano. Y escenarios deportivos como el Luna Park, el Velódromo Municipal o el Hipódromo de Palermo tienen cabida para otras 250.000 personas.

Es claro que la popularidad del baile demanda otros espacios, o los mismos remodelados. Los salones se amplían y son especialmente acondicionados para albergar a los nuevos "fundadores" de la gran capital. En algunos tangos de la época se añoran aquellos bailes en los patios de las casas de barrio o en los más viejos de los conventillos, donde unas pocas personas conocidas y algún recién llegado se animaban con el baile toda la noche, en pequeñas fiestas casi familiares: "Te añoran los compadres, faja y lengue./ Te llora el payador sentimental./ Tanguea entre las sombras su canyengue/ la pálida pollera de percal..." (*Patio mío*, de Troilo-Castillo).

En el país de la típica y el chamamé, en cambio, la diversión está a tono con la demografía. En La Enramada ("El golazo de las hinchadas") hay cinco pistas grandes, en línea recta, con todos los ritmos a mano para todo aquel que quiera zambullirse en el círculo del baile. Las figuraciones del tango —que siendo tan porteño es también aceptado por muchos provincianos, más allá del patio legendario— conviven con el zapateo y algunos zapukais, mientras a "la jazzband" y a "la característica" se le suman orquestas nativas, muchas de ellas de música guaraní, al estilo Nativa Alejandro y Los de Itatí.

Las inauguraciones de nuevos escenarios populares se hacen costumbre. Todo empieza, según los memoriosos, con el salón Bonpland, ubicado en la calle del mismo nombre y Paraguay, hacia 1943. Su dueño, un correntino llamado Montiel, es uno de los primeros empresarios en descubrir el potencial económico que tienen los bailables de la gente del interior en la capital.

Subtitulado "Lo mejor del arte nativo", el Bonpland de 1943 es aún un salón "familiar", en el que se baila los lunes, jueves, sábados y domingos, de tarde a noche, y al compás de cuatro

orquestas: Típica (Florindo Sassone), Jazz (Río Branco), Nativa (Los Hermanos Lobos) y Polca (Valenzuela). Los caballeros pagan un peso y las damas entran gratis.

Tras ese victorioso antecedente, en marzo de 1946 se estrenan dos espacios de baile que tendrán gran popularidad: el Palacio Güemes (" Conozca la pista más grande de bailes nativos de todo Palermo") y El Parque ("Bailes familiares y arte nativo. Salón de baile de 800 metros cuadrados y gran pista al aire libre"). Ya por entonces se levanta el Palermo Palace, sobre la calle Godoy Cruz, que en el recuerdo de Diego del Pino tiene "un amplio vestíbulo, un gran salón y una parte alta con mesas, para consumir bebidas y observar desde allí a los bailarines".

Alberto Castillo, que allí debutó, recordará aquel espacio como el de mayor gravitación popular de la época: "(El Palermo Palace) tenía una parte folclórica y una parte típica. Ahí pasaron desde Brunelli hasta Troilo, todos. Esa era la típica milonga, la milonga porteña. Si vos triunfabas ahí y ellos te decían: 'Éste es', ponele el número que 'eras'; eso era irrefutable, no cabían discusiones. Tenía por supuesto el grave inconveniente que de vez en cuando atracaba el 'mionca'... y todos adentro".

A esos lugares se los empieza a llamar Casas de Baile. Abren sus puertas 3 o 4 días a la semana, en dos horarios o turnos. Hay una "función" vespertina, entre las seis y las veintiuna, y otra que se extiende hasta las tres de la madrugada. En un comienzo "para todo público" —incluso para gente que sólo quiere escuchar su música preferida—, las Casas de Baile terminan por asimilar a la clientela de los dancings y los cabarets de mala fama de la zona del Bajo, cerrados por los militares del 43.

Todo esto le conferirá a una vasta parte de Palermo —que cuenta con cerca de una decena de grandes bailongos— un aire clandestino y prostibulario. Como las casitas de tango de comienzo de siglo, los nuevos salones aparecen, ante la mirada escandalizada de la burguesía, como sumideros donde de noche se corporizan los deseos reprimidos de muchos hombres que de día caminan por otras veredas. En fin: el efecto Doctor Jekyll y Mr. Hyde, una constante en la historia del baile.

Es por eso que entre la clientela más o menos fija de aquellos locales, no faltan "pescadores" o "cazadores" que llegaban al bailongo en busca de sexo veloz. La de la pesca es una imagen también tradicional en los códigos del baile y la noche. Imagen polisémica, que en todas sus acepciones tiene una connotación negativa. Refiriéndose al antiguo café tanguero La Red, próxi-

mo a la bajada de San Telmo en el sur, Fernando Guibert lo define como un "refugio de pescadores y de delincuentes, pescadores de lo ajeno".

Pero el del "pescador" es un trabajo bastante sacrificado. A veces son muchachos del interior, "cabecitas" que buscan novia o lo que sea. Otras veces, los "pescadores" provienen de otros puertos sociales: hijos o nietos de Loco Lindo y su indiada. Siguiendo con Del Pino: " Recordamos cómo era aquel lugar (Palermo Palace) —de no muy buena fama en la región— y muy parecido a otra media docena más que existían en aquel Palermo de los años 40. En la puerta, luces de colores y grupos de aspirantes a bailar. Las orquestas se sucedían sin pausa y frente al escenario se agolpaban los que preferían escuchar o tomarse un respiro, que concluía con una visita a la planta alta (palcos) donde el consumo común era la cerveza, alguna con "Bilz", "Bidú", "Pomona" o el barato "Naranjín" y "sánguches". Las bailarinas eran casi siempre muchachas del servicio doméstico...".

En el cuento "Las puertas del cielo", Julio Cortázar —o en todo caso la voz que narra— describe uno de esos gigantescos bailes con cierto espanto dantesco: "Un infierno de parque japonés a dos cincuenta la entrada y las damas cero cincuenta. Compartimientos mal aislados, especie de patios cubiertos sucesivos donde en el primero una típica, en el segundo una característica, en el tercero una norteña con cantores y malambos. Puestos en un pasaje intermedio, yo y Virgilio oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando; entonces se elegía el preferido, o se iba de baile en baile, de ginebra en ginebra, buscando mesitas y mujeres".

Una verdadera excursión al país de las mucamas.

El 16 de mayo de 1921, Andrés Chazarreta presenta en el teatro Politeama un espectáculo de danzas y canciones de Santiago del Estero. La repercusión es bastante buena entre escritores y estudiosos de las tradiciones, y Chazarreta permanece en cartel durante todo un mes, a razón de dos funciones por día. Pero se trata de un fenómeno aislado, y en algún sentido exótico, en una ciudad cuyo pulso lo dan las canciones de los inmigrantes y el recién consolidado tango-canción.

Decir folclore en aquel tiempo es referirse a la milonga, la cifra y el cielito —a lo sumo un valsecito criollo—, en la interpretación de algún "guitarrero y cantor" de la campaña. O a los discos de Saúl Salinas o a los del dúo Gardel-Razzano. El folclore de las primeras décadas del siglo es "música criolla" hecha por "can-

tores nacionales" que, como los viejos fortines anteriores a la campaña al desierto, son la frontera viviente entre la ciudad y lo que la trasciende.

Todo cambiará después de los 30. El movimiento migratorio interno irá creando otras condiciones para la recepción de la música "del interior". A lo largo de los 40, el reverdecimiento del nativismo, impulsado desde las peñas —lugares como Mi Refugio ("Hogar folklórico"), Mi Rancho, El Cardón y El Pial, todos bastante diferentes de las Casas de Baile—, se basará en el encuentro de los migrantes con los músicos: el folclore conquistará el centro. Finalmente, la encrucijada sociocultural generará un fluido contacto entre las voces de las provincias y la industria cultural capitalina. Ahora las tradiciones de Chazarreta tendrán respaldo social.

Entre 1930 y 1950, actúan en Buenos Aires Martha de los Ríos, la Tropilla de Huachi Pampa, Antonio Tormo, Patrocinio Díaz, Los Chalchaleros, los hermanos Ávalos y el notable Atahualpa Yupanqui, entre muchos otros. Se abren nuevos locales, desde los centros nativistas accesibles a todo público hasta algunos *night clubs* que, ya a comienzos de los años 50, con la aparición de una brillante generación de intérpretes y creadores salteños, hacen de ciertas expresiones folclóricas un atrayente número "de concierto". Esta variedad en la recepción no disminuye el fuerte impacto popular que provoca el "otro" folclore, el que se baila alegremente en un centro urbano que, como Buenos Aires, se sigue alimentando de la mano de obra del interior.

En ese sentido, la de Antonio Tormo es una figura claramente representativa, emblema de la transfusión folclórica que se opera en la metrópoli en torno al proceso migratorio. Nacido en General Gutiérrez, provincia de Mendoza, Tormo llega a Buenos Aires en 1937, como integrante de La Tropilla de Huachi Pampa de Buenaventura Luna. Permanece en aquel conjunto hasta 1942. Después de regresar por un breve lapso a su provincia natal, el cantante retoma el contacto con Buenos Aires, convirtiéndose en un fenómeno de masas.

A fines de los 40 Tormo, al que se lo empieza a llamar "el cantor de las cosas nuestras", impone sus propias y sentimentales versiones de gatos, chacareras, rasguidos dobles, valses, zambas, jotas cordobesas...Su nombre y el del tanguero Alberto Castillo quedarán estrechamente asociados a lo que podría definirse, sin mucha precisión, como expresiones típicas de una "cultura peronista". Tormo es al obrero del interior "aporteñado" lo que Castillo al tanguero y al milonguero de clase media baja. Son dos figuras en cierto modo complementarias. Hugo del Carril

graba la marcha peronista, mientras Castillo y Tormo hacen cantar y bailar a la gente.

El cantor mendocino, cuya versión de la canción litoraleña *El rancho e' la Cambicha* (Mario Millán Medina), un rasguido doble, llega a vender más de 3 millones de discos, es el emergente exitoso de un nutrido contingente de músicos de las provincias que abastece de "música nativa" los circuitos de música popular.

Con la promesa de esa música se llenan las pistas de baile. Las radios de mayor alcance, empezando por El Mundo y Belgrano, empiezan a incorporar a folcloristas en sus elencos artísticos, siempre y cuando tengan "buena presencia". Pronto, esto será moneda corriente, cuando a partir de 1947, por una disposición gubernamental, todos los medios se vean obligados a difundir un cincuenta por ciento de "música nacional". Hasta ese momento, las radios típicamente folclóricas son Prieto, Buenos Aires, La Voz del Aire y Callao. Por LS9 La Voz del aire, los sábados y domingos la audición *Como el zorzal en su nido* no sólo presenta números musicales "en vivo", sino que invita a los oyentes a que concurran a bailar al estudio grande de la emisora. Es lógico: el gusto musical de la ciudad está cambiando. Si el tango es el rey de los 40, el folclore se perfila como su heredero.

Las peñas nativistas, casi treinta años después del arribo de Andrés Chazarreta a Buenos Aires, son ahora lugares muy concurridos. En las páginas de los principales cancioneros —*Cantando*, *El alma que canta*—, las letras de chamamés, rancheras y cuecas comparten espacio con las de tango, fox trots y temas tropicales de moda. También se editan revistas especializadas, como *Alma Nativa* o *Iberá*, que promocionan el folclore y lo defienden no sin alguna connotación política.

Desde un nacionalismo muchas veces cerrado, se confronta lo nativo con lo que no lo es. En la prosa de ciertos editoriales se comulga con los militares filofascistas del 43 y se enarbolan las banderas de la pureza folclórica, algo que hubiera emocionado al Leopoldo Lugones de los últimos años. Se puede leer en un número de *Alma Nativa* de 1943: "Lo nativo, que es lo más puro de la nacionalidad, la tradición, el alma de la raza, es lo que hace grandes a los pueblos; fomentarlo es, pues, una obra conveniente". Y en otro número: "¿No sería mejor, por ventura, que nuestra juventud aprendiera a bailar, como lo hacían nuestros abuelos y bisabuelos, un pericón nacional, con sus figuras cultas y sus relaciones, llenas de fina gracia y galantería, antes que la conga de dudosa moralidad?".

Los nuevos intérpretes del género —que, en cierto modo, se

fija como tal en estos años— transitan por un arco de temas y especies musicales más bien heterogéneo y propicio al baile: aquello que se canta casi siempre se puede bailar. Si el bailarín de tango se mueve en silencio, muy concentrado, el de folclore se expresa abiertamente y a toda voz, eventualmente con el grito sapukai, aunque muchas veces las letras de lo que escucha estén surcadas por un sentimiento de nostalgia por todo aquello que no entró en la valija y hubo que dejar en el pago.

Paralelamente a este incontenible fenómeno popular, se impulsa la difusión intelectual o “profesional” de las danzas criollas. Desde mediados de los 30, en las páginas culturales de *La Prensa*, Carlos Vega analiza con copiosa documentación el posible origen y la posterior evolución de los bailes folklóricos, con tesis destinadas a la polémica, y una década más tarde las revistas especializadas se demoran en apreciaciones históricas sobre determinadas danzas. Se retoma así el camino de investigación iniciado con Ventura Lynch y otros epígonos de la generación del 80, cuando la recensión del folclore —especialmente del bonaerense— nacía como disciplina científica. Finalmente, los estudios de recopilación de Juan Alfonso Carrizo revelarán un material rico y hasta entonces casi desconocido en las zonas urbanas.

En otro plano de la difusión, en 1948, la editorial Peuser publica un libro de Cátulo Castillo y Aurora de Pietro, *Danzas argentinas*, que intenta introducir al lector porteño en la geografía dancística de ese “otro” país que está amaneciendo en Buenos Aires. En sus páginas están la mariquita, el triunfo, el bailecito, la condición, el cielito, los aires, el gato, el carnavalito, la chacarera, la refalosa, el pala-pala, la firmeza, el palito, el cuando, la huella, el malambo, el sombrerito, el pericón, la zamba, el escondido y la milonga.

He ahí el pasado y el presente del folclore; lo que es materia de la musicología y es lo que es práctica cotidiana en las provincias y la capital. Entre el didactismo nacionalista y la glosa poética, el libro citado, uno entre varios del mismo tenor, repasa el mundo del baile de las provincias —principalmente, de las del noroeste— considerándolas según las formas de relación y enlace: las hay de conjunto, solitarias —el malambo— y de parejas, sueltas y enlazadas. De estas últimas, Castillo se olvida del chamamé pero rescata la milonga, acaso un puente entre el país del folclore y el país del tango.

En la práctica dancística de tablados y escenarios, ahí donde el folclore deviene espectáculo, Argentinita Vélez, Ayala Santiago (el Chúcaro) y Joaquín Pérez Fernández conducen cuerpos de

baile que, con maestría, exhiben una coreografía que el gran público bailará a su manera, con menos técnicas y con otras funciones, pero sin que haya un abismo entre la exhibición y la práctica cotidiana. Es así como el bailarín Cristino Tapia enseña "danzas nativas" en el Salón Bonpland, donde esa misma noche cientos de personas bailarán alegremente.

Es cada mayor el número de los que quieren aprender las danzas folclóricas. Llueven clases por todos lados. Hasta la revista *Sintonía*, especializada en radio y cine, incluye hacia 1950 notas del tipo "Enseñanza del baile criollo". En los clubes de barrio se anticipa lo que será el boom de los años 60. El viernes es el día de la peña folclórica, un ámbito que, a diferencia del de las Casas de Baile de Palermo, es definitivamente familiar. Allí no se saca a bailar a los cabezazos, nada de eso. Se estilan otros modos más galantes y "tradicionales". Varios clubes ya tienen una subcomisión de folclore, para organizar las actividades de la semana en un género cada vez más popular. La subcomisión, como siempre, se encargará de supervisar el cumplimientos de "las normas morales" que regirán el desenvolvimiento del baile.

En cierto modo, se trata de un fenómeno similar al de los bailes españoles. Así como miles de chicas porteñas se disfrazan de andaluzas de pura cepa —las primeras películas con Lolita Torres son de estos años—, otro tanto sucede en torno a las tradiciones argentinas. Hay un deseo colectivo de reafirmar, a través de gestos y conductas codificadas, una cierta manera de ser argentino.

¿Qué se enseña y qué se aprende en las escuelas de una ciudad que parece haber descubierto, un poco a voluntad y otro poco a la fuerza, la existencia cultural del resto del país? Profesores y alumnos bailarán la zamba, sutil y un tanto melancólica, con sus infaltables pañuelos blancos y su alternancia de pie binario con pie ternario. Bailarán la cueca chilena, especie de zamba un poco saltarina, y la chacarera, festiva y alegre, rítmicamente difícil. Bailarán el chamamé, danza de pareja abrazada que se practica con sus zapateos y gritos zapukais originales.

El folclore circula por distintos clubes y peñas especializadas, pero también ingresa por las puertas masivas del bailongo que describe el cuento de Julio Cortázar. Allí la mezcla se impone. Si bien suele haber una orquesta por cada género o especie —nunca falta "el conjunto guaraní"—, a nadie le interesa demasiado conservar la pureza de la danza. Una cosa es ir a las clases de danza y otra bien distinta apretujarse en los bailes.

Tampoco se respetan mucho las identidades regionales. ¿Acaso no es un rasguido doble litoraleño el gran éxito discográfico de 1947 del mendocino Antonio Tormo? Como sucede a comienzos de siglo con la mayoría de los inmigrantes, la integración tiende a borrar, a la larga, los colores locales del origen.

De todas las especies folclóricas que se generalizan en Buenos Aires y sus zonas de influencia, el chamamé es sin duda la más solicitada. El hijo litoraleño de la polca reina en los bailes y se reproduce constantemente en una discografía cada día más grande. Se cree que la palabra proviene de la lengua guaraní: *che amoá memé* (que me cobija, guarece o cubre), y significa "enramada". Al menos eso es que dicen los especialistas de los años 40, que sostienen largas discusiones filológicas en los programas de radio y en las páginas de los diarios y las revistas especializadas.

Introducido en Buenos Aires por los pioneros Herminio Giménez, Samuel Aguayo y otros en la década de los 20, el chamamé ya tiene en tiempos de Perón un nutrido reparto de autores y compositores. Osvaldo Sosa Cordero, Mauricio Cardozo Ocampo y Mario Millán Medina se han especializado en chamamés, polcas y rasguidos dobles. Sus temas se estrenan en los bailes y se propagan por la radio. Entre sus intérpretes, se destacarán Tránsito Cocomarola, Ernesto Montiel y Dámaso Esquivel. A su vez, en las secciones de los magazines dedicas al folclore —*Sintonía* publica la página "El arte nativo y sus intérpretes"— el chamamé es la especie más citada, y sus cultores son tratados con el mismo interés con el que se informa sobre las actividades de los músicos de tango.

Se establece así un repertorio popular que, sobre moldes folclóricos, sintetiza los valores y las expectativas del hombre y la mujer del interior. *El recluta* (Mario Millán Medina), *Anahí*, (Sosa Cordero), *India* (Ortiz Guerrero-Asunción Flores), *A Santo Tomé* (Rodríguez-Pilepich) o las muy populares *Merceditas* (Ramón Sixto Ríos) y *Puente Pexoa* (Armando Nelly-Tránsito Cocomarola), entre muchas otras composiciones, evocan la vida de provincia, intercalando vocablos del guaraní en un castellano lleno de licencias.

Las referencias al baile son una constante en letras bilingües que siempre resaltan con orgullo la condición regional y provincial, antídoto contra lo nuevo que viene de afuera: "Pobre taragüí/ con su tradición,/ pobre mbaracá/ y pobre cordión./ Yo hablo guaraní/ Yo no hablo inglé/ y no quiero conga,/ sino chamamé..." ((*La Chonga*, O. Sosa Cordero).

Hacia 1952 el folclore —principalmente el chamamé, la cha-

carera y la zamba— parecen tener más aceptación que el tango, al menos en las páginas de los cancioneros y en las marquesinas de los grandes salones del barrio de Palermo y sus alrededores. Una zona como Retiro, con su permanente entrada y salida de migrantes, se tiñe de chamamé con salones como Patio Criollo o Salón Chamamé.

Un término que tendrá gran uso muchos años más tarde —*bailanta*— se impone en esta época, como sinónimo de gran baile o bailongo de pueblo: "Que toquen un chamamé/ para bailar zapateado/ y mostrarle a los puebleros/ como se baila en el pago./ Sacá la daga, paisano,/ paseala por la cancha/ mientras tiemblan las cordianas/ los músicos de la *bailanta*..." (*Así se baila el chamamé*, Mario Millán Medina).

Sin embargo, no obstante estas muestras eufóricas de un folclore que se lleva por delante al porteñismo, es claro que la hibridación es un proceso inevitable —y de larga data—, y en muchas letras de canciones populares se remarca la síntesis cultural. Es el caso del gran éxito de Antonio Tormo, *El rancho e' la cambicha*. Allí el baile es una sincera y peculiar mixtura porteño-guaraní: "Esta noche que hay baile en el ranchó e' la Cambicha,/ chamamé de sobrepaso tangueadito bailaré,/ chamamé milongueado al estilo oriental,/ trotando despacito este doble chamamé,/ y esta noche de alegría con la dama más mejor,/ en el rancho e' la Cambicha al trotecito tanguearé..."

Entre la orquesta típica que toca tangos y el conjunto guaraní que desgrana un chamamé, está "la característica". Es la orquesta de todos, para todo. Síntesis musical de los nuevos cruces y aleaciones culturales, conciliación de lo *nacional* con lo *ecuménico*, la orquesta característica toca sin parar, para porteños y provincianos, en Buenos Aires y en los más remotos pueblos y ciudades del país.

Es música de aldea en el mundo y del mundo en la aldea. Con la sonoridad de acordeón a piano —primero la pequeña verdulera y más tarde el teclado mayor— en primer plano, la característica va y viene entre el nativo y el inmigrante, mezclando sin pudor las más disímiles referencias geográficas, siempre en un tono de fiesta exacerbada. Su música es el *carpe diem* de la Argentina peronista. Para Rodolfo Taboada, se trata de "un insuperable infantilismo poético y musical, que se va localizando en nuestras orejas como una otitis cualquiera...".

Están, entre las más conocidas, la Continental, la de Juan Carlos De Marco, la de Don Filinto, la de Jorge Elizalde y

el conjunto Los Cuatro Acordeones. Pero el máximo exponente del género emergente es el santafecino Feliciano Brunelli, un pianista de tango que después de trabajar durante algunos años con Elvino Vardaro y Aníbal Troilo —los aficionados al tango lo recordarán siempre como el autor de las variaciones de *Quejas de bandoneón* —se vuelca, como bandoneonista y acordeonista, a un repertorio centrado básicamente en rancheras, valses criollos, milongas, temas camperos, polcas, chamamés, tarantelas, pasodobles y jotas aragonesas a la manera rioplatense.

Hijo y padre de músicos, Feliciano Brunelli es el típico músico de giras nacionales realmente agotadoras. Brunelli está más tiempo en las rutas que en las ciudades, y en los pueblos de provincia se lo espera con ansiedad. El hombre sabe lo que a cierto público de baile le gusta: en las fiestas nunca defrauda. Tiene para ofrecer una variedad de ritmos fáciles que, fuera de toda pretensión estilística, hace que "hasta las piedras bailen".

Y a dos décadas de su debut, cuando el rock and roll ya es el nuevo meridiano de la música, Brunelli seguirá con sus safaris musicales. Por ejemplo, saldrá de Córdoba y recorrerá todos los pueblos de la provincia de Santa Fe, y más allá también. Incansable, visitará cada localidad de la provincia de Buenos Aires. Y cuando por alguna razón no pueda viajar, ahí estarán sus discos, legítimos best sellers de los años 40 y 50. Su instrumento, el acordeón a piano, despertará, entre fines de los 40 y los primeros tramos de la década del 60, un cierto interés profesional: publicidades de marcas y métodos de aprendizaje llenan páginas enteras de diarios y revistas.

Ese gran cóctel de temas populares de aquí y de alla, que puede incluir también fox trots, música brasileña y música tropical al estilo *El manisero*, se hace cargo de aquello que, por decantación estilística, ni "la típica" ni "la jazz" tocan. Ricardo Risetti ha investigado la relación un tanto conflictiva entre las orquestas características y las de jazz, llegando a la conclusión de que en muchos lugares la contratación de una característica desplaza a la de jazz.

Tal vez por eso, orquestas de jazz como la de Barry Moral empiezan a incorporar temas en castellano, para no quedarse sin trabajo. "No hubo tantas características como orquestas de jazz", apunta Risetti, "pero cuatro o cinco de ellas podían pelear cuerpo a cuerpo la popularidad con alguna orquesta de jazz que también se había embarcado en el facilismo del humor o de los temas livianos."

Pero el fuerte de las características suele ser el pasodoble. Se trata de un baile muy sencillo, de pasos cortos y firmes, que per-

mite una gran libertad de movimiento, siempre a partir de una base rítmica muy "cuadrada". Este ritmo derivado de las marchas militares españolas, que en su origen imita el andar del torero con su capa, tiene gran aceptación en distintos puntos de país, más allá de las tradiciones locales. "Levanta" el ánimo en una fiesta o descomprime cualquier situación tensa.

Señala Francisco Comas en su manual de baile: "Durante estos largos y prolongados bailes, que entre nosotros se efectúan los sábados a la noche y terminan el domingo de madrugada, puede observarse siempre en sus postrimerías el aspecto somnoliento de ciertos espectadores y aun de los mismos bailarines. Pero rompe la orquesta con un pasodoble y los ojos se despejan por encanto. El sueño, que a nosotros nos estaba venciendo, desaparece repentinamente, inyectándonos de nuevo el buen humor y la alegría. El pasodoble nos es además muy necesario, para que accione a manera de contraste con nuestro melodioso y somnoliento tango".

Es claro que la orquesta característica es un tipo de formación instrumental que, por su repertorio y modos de interpretación, atrae a porteños y a provincianos por igual. Es una suerte de denominador común de la sociedad argentina en una etapa de su historia. Como dice Félix Luna: "La orquesta de Feliciano Brunelli reflejaba en sus creaciones la alegría, la despreocupación, la inocencia y también la cursilería y el sentimentalismo de la época. *En un bosque de la China*, *El Caimán*, *¡Oh, señor Colón* y *Zazá* marcaban la frontera de sus picardías".

A partir de este modelo de música híbrida, siempre divertida y muy (fácilmente) bailable, proliferan orquestas de ese tipo por el país, principalmente por el interior de la provincia de Buenos Aires. Italianos e hijos de italianos tienen preferencia por estos conjuntos ligeros, que seguramente les traen añoranzas de aquellas banditas medio improvisadas que solían animar los bailes en los recreos de los inmigrantes.

En Olavarría, por ejemplo, la orquesta del maestro Carlos Rossi toca "en dos ritmos", "típica y característica". Los hijos del italiano Giuseppe Benedetto Rossi, el primer músico de la familia llegado a la Argentina en 1901, son todos músicos. Durante décadas, los Rossi animarán las fiestas y los eventos de Olavarría, saliendo muchas veces de gira por otros pueblos de la provincia: por la línea de Pringles, hasta Sierra de la Ventana; sobre la ruta 3, de Las Flores y Tapalqué hasta Henderson y Bolívar.

Le relata Carlos Rossi a Aurora Alonso: "Teníamos compro-

misos continuamente y cumplíamos aunque se viniera el mundo abajo. ¿Sabe por qué? Porque en los pueblos de afuera la orquesta es todo; era la fiesta. Si faltaba, era la tristeza. Si llegaba, bailaban todos; viejos, jóvenes, rengos, chicos con chicos, hasta los perros andaban mezclados en el montón. La gente hacía palmas, coreaba las letras y se divertía aunque bailara entre la polvareda o el barro. Claro que también tocábamos en lugares "paquetes" como el Club Social, el Español, con la gente de vestido largo, moñito... pero afuera la orquesta era todo: era la fiesta".

En Bahía Blanca, un destacado foco de actividad nocturna que atrae gente de todo el sur de la provincia, la orquesta de Morresi Hermanos y el acordeonista Galandrini se reparten los trabajos musicales con las típicas más destacadas de la zona: la de Antonio Toti, la de Nadalini (ex primer violín de Kaplún en Buenos Aires) y la del Gordo Tauro, "el Troilo de Bahía". Aquí las características terminan "cubriendo" el trabajo de las bandas de jazz.

En Buenos Aires y en La Plata, ciudades en las que miles de jóvenes depositan año tras año sus expectativas de futuro, los migrantes bonaerenses reencuentran en el sonido mixturado de las orquestas características el sentido de sus primeras fiestas, cuando "la gente se divertía aunque bailara entre la polvareda y el barro". En las matinés de la Sociedad Italiana o en los bailes de las cooperativas agrarias de ciudades como Bragado o Junín, ellos y sus padres bailan tangos, valses, pasodobles y rancheras al ritmo de orquestas características.

Es evidente que temas como *Barrilito de cerveza*, *La Vaca Lechera*, *Bómbolo* o *Dove stà Zazà* no son folclore, pero en muchos casos circulan como si realmente lo fueran. Apuntalan, a su manera, un cierto sentido de identidad regional, evocando aquello que quedó atrás pero sigue vivo en la memoria de los que, año tras año, bailan en la sociedad española del pueblo, así como de los que han tenido que partir pero nunca olvidarán aquellas fiestas de infancia y adolescencia.

No obstante su heterogeneidad, las canciones bailables de la orquesta característica funcionan como un denominador común de todas las fiestas, de todos los bailes. Se trata de canciones que, a diferencia del tango y el folclore, borran las distancias entre lo rural y lo urbano. Y también hacen difusos los límites entre el mundo inmigrante y el mundo criollo. Nadie queda al margen de las orquestas características, aunque los correntinos prefieran el chamamé y los porteños el tango.

* * *

Primer acto de una nueva Argentina: ellas y ellos, trabajadores en busca de esparcimiento y tal vez algo más, invaden los espacios urbanos reservados al baile. Esto provoca una reacción que va de la curiosidad al rechazo en un amplio sector de la sociedad rioplatense. La idea del aluvión inmigratorio es reemplazada por la del "aluvión zoológico", expresión que se emplea por lo bajo en el discurso político, y que pareciera tener su extensión, por demás gráfica, en el territorio de la noche. Allí la política se hace cultura en el sentido antropológico del término.

La medida zoológica que utilizaba el dibujante Alejandro Sirio para describir a una española excedida de peso se aplica ahora a los/las "cabecitas negras", que desde 1935 llegan a la capital atraídos por la oferta laboral de las industrias y expulsados de sus lugares de origen por la crisis del mundo rural. El racismo, más o menos explícito según los casos, cambia de blanco. Las viejas romerías de los inmigrantes han sido copadas por la gente de interior que está cambiando el perfil sociocultural de la ciudad, y esto engendra cambios, no sólo en los aspectos externos de la vida urbana, sino también en las conductas de los habitantes.

De día, los sábados y los domingos soleados, llegan a la costanera porteña y a las playas de Ensenada camiones repletos de "cabecitas negras" en tren familiar, con ganas de hacer un asadito, jugar a la pelota y pescar. A veces cantan y bailan a la vera del río. Después vuelven a sus casas. De noche, muchos salen a bailar, acompañados o solos, tanto ellas como ellos. Nada como la superfice del baile para ver la profundidad del cambio.

Cabello oscuro y crespo, ojos negros, caras aindiadas: muchos hijos de los inmigrantes europeos miran con desprecio a los hijos del interior, mientras la vieja clase alta renueva su clasismo. Reprueban sus ropas, sus voces, sus acentos. Si antes los contactos eran esporádicos y los "cabecitas negras" estaban en inferioridad numérica, ahora tienen una presencia dominante. Están en todas partes. Se han refrescado en la plaza de Mayo el 17 de octubre, llenan los transportes públicos, alteran la vida de muchos barrios, donde ahora el chamamé compite a gran volumen con el tango. Y apoyan incondicionalmente, masivamente, a Perón y a Eva.

Las conductas en el baile pueden ser señales distintivas de pertenencia: un modo de vestirse, un modo de hablar, de beber y de bailar, un modo de *estar* en la noche. Lo que desde un lado se vive naturalmente, con fidelidad a una *manera de ser*, desde el otro lado es percibido con una fuerte carga negativa. Son ellos y ellas, son los otros... son los "negros" y las "negras".

Mientras andan por la calle, son entes anónimos, seres desconocidos e ignorados que van y vienen sin establecer verdaderos contactos con los "blancos". A lo sumo generan algún temor si se los ve en grupo. Pero en el baile, espacio semipúblico, punto de intersección entre la vida individual y las demandas colectivas, los (las) migrantes interactúan con el resto de la sociedad, o al menos con una parte masculina de la misma.

La discriminación en el baile no se puede ejercer de modo directo: en los bailongos de plaza Italia los migrantes son mayoría. Ese es su territorio; ahí las reglas de juego no las impone el porteño de ojos claros ni el viejo compadrito. Pero, como en tiempos de Loco Lindo, la cacería sexual se ejerce desde la posición de fuerza del varón "blanco", que, solitario o en patota, despliega su estratagema de seducción sin mayores esfuerzos y con resultados inmediatos.

A diferencia del ambiente estrictamente controlado de los bailes de la clase media, las reuniones más populares son más permisivas en materia sexual. Ya no hay juntas directivas que hagan cumplir reglas sociales. Las chicas suelen ir al baile sin la custodia de la madre —esta casi siempre está muy lejos, allá en la provincia— o del hermano. Están las amigas, por cierto, pero son sus iguales: confidentes, fraternales, en alguna medida "cómplices". Piensa un personaje de *La traición de Rita Hayworth*, la novela de Manuel Puig: "Se sabe que las últimas piezas en las romerías las bailan con las sirvientas. Las novias ya volvieron a casa y corren los estudiantes de vuelta a las romerías a sacar a bailar a las negras".

Las muchachas del interior sueñan, como las porteñas de clase media, con el príncipe azul. Pero mientras las porteñas retacean el sexo en la calculada y mortificante tensión de la vida casta, las otras mujeres, "las domésticas", se entregan rápidamente. ¿Por qué? ¿Acaso el mito de virginidad es más débil en los sectores populares que en la clase media argentina? En su *Diario de un joven católico*, Albino Gómez observa ciertas diferencias: "Juan José insiste en que hay que ir a los bailes de Retiro o a "La Enramada", donde van las sirvientas y todas ellas cogen. Con las del club es poco probable, porque en general no pasarán de la franela, y con las que van a la pista de patinaje sobre hielo, que aparecen con institutrices y todo, absolutamente imposible. Verlas afuera del club es muy difícil, salvo contemplarlas fugazmente, cuando salen del colegio y grandes autos negros se las tragan de inmediato".

La diferencia entre una conducta y otra responde a más de una causa. En principio, la *entrega* es imaginada por las chicas de "adentro" como una forma de acortar distancias de modo drástico y comprometedor. Así podrán jugar con los porteños ese juego prohibido que las novias permanentes no se atreven o sencillamente no saben. El sexo es un valor a la vez maldito y de alta cotización, un saber infrecuente en una sociedad represora, en la que se han cerrado los prostíbulos y la moral sexual vive una etapa neovictoriana.

También la aceptación a cruzar del bailongo al "amueblado" (o "amueblada", como suele decirse) de enfrente puede convertirse en una táctica (bastante ineficaz, por cierto) de retención del otro; una manera de involucrarlo en algo que es a la vez muy profano y muy sagrado. Como señala del Pino, "las muchachas aprovechaban el día libre para entretenerse un poco y —suerte mediante— conquistar un novio que les permitiera cambiar la rutina diaria". Esta fantasía de Cenicienta —con el baile como momento extraordinario, reverso de una vida de puloil y pieza de servicio— se recrea cada noche.

El contacto con el varón, y la posibilidad de una mayor intimidad, resulta, finalmente, la revancha del fin de semana, el entretenimiento con mayúsculas. ¿Qué mejor manera hay de vivir el acotado tiempo del ocio que dejándose llevar por el impulso sexual? Como en aquel tango protofeminista de Luis Mario (seudónimo de María Luisa Carnelli) en que se le recomienda a la mujer "No pensés en dolor ni en virtud/ ¡Viví tu juventud!" (*Se va la vida*), muchas chicas esperan el baile con ansiedad, dispuestas a todo.

Las fiestas (ciertas fiestas) no tienen límites, o no debieran tenerlos. No faltarán, por cierto, las redadas policiales —al menos hasta 1954, año en el que Perón decreta una nueva Ley de Profilaxis que vuelve a legalizar la prostitución y los prostíbulos— destinadas a reprimir a las "profesionales del sexo", muchas veces camufladas en la masa femenina ansiosa de bailar. Pero los bailes de La Enramada o del Palermo Palace son, para cientos de chicas del interior aburridas de fregar casas ajenas, la gran válvula de escape de tanto silencio acumulado, de tantas horas semanales de obediencia y consentimiento. En cierto modo, todo baile es una situación riesgosa y carnavalesca, y en ese caso, como diría Bajtin, una festividad de justicia popular e inversión de las jerarquías.

Desde luego, la *entrega* de las mucamas a partir del baile tiene mucho de bovarismo. Románticas, a veces ingenuas y con expectativas desmedidas, las empleadas domésticas salen a bai-

lar con sus cazadores como si estuvieran viviendo la película de amor que vieron en el cine esa misma tarde. Pero cargan, lo sepan o no, con el estigma de una experiencia sexual muy temprana, y varias veces involuntaria. Una vez "perdido el honor", ¿para qué simular que se lo sigue teniendo?

"Pobrecitas, aquello era terrible", recuerda con culpa un viejo milonguero. "A veces, si las cosas se daban como esperábamos, las llevábamos al amueblado, lo que hoy se llama hotel o telo, porque teníamos ojos celestes, porque se habían encariñado con nosotros, porque hablábamos de otra manera, a la manera porteña. Todo eso las deslumbraba. En el fondo, eran chicas muy ingenuas, aunque más de una había perdido la virginidad casi en la niñez, de modo traumático. Nosotros éramos los galanes del folletín. Nos aprovechábamos de ellas y a nuestras novias casi no las tocábamos. Hoy lo pienso bien y aquello me parece terrible. Es imperdonable..."

No obstante la *mala fama* de las sirvientas que van a los bailes, para el sistema de valores de la época existe una clara diferencia entre la mujer que elige "conscientemente" el camino estigmatizador de la noche (puta, loca, perdida, yiro, etc.) y aquella ingenua que peca casi sin darse cuenta. Entre el yiro que busca clientes en las esquinas oscuras de Retiro o enfrente de las "amuebladas" de Palermo y la chica medio fácil convertida en "programa" se ha construido una diferencia valorativa importante, rémora tal vez de las épocas de oro de las ligas de beneficencia que ayudaban a las madres solteras porque después de todo, se pensaba, ellas eran víctimas del irrefrenable instinto masculino.

En fin: todos aceptan, comprensivamente, que las mucamas del baile calmen los apetitos sexuales de los muchachos. ¿Acaso no fue siempre así?, exclaman muchas madres y no pocos padres, que prefieren mirar para otro lado, bien lejos de la pista de baile en las que sus hijos se comportan como varoncitos que son. Antes los acompañaban al prostíbulo; ahora los dejan ir a las Casas de Baile.

Si bien es mucho menos frecuente, también puede darse el fenómeno inverso: el provinciano que logra conquistar a una chica de Buenos Aires. En estos casos, historias de amor como tantas otras, las normas de conducta sexual son las de cualquier pareja de novios: castidad, besuqueos y manoseos en la penumbra del zaguán.

Pero una popular cueca de Antonio Tormo narra, como en tantos tangos de hombres encandilados por alguna mujer de la noche, los sentimientos de un provinciano que *cayó* en manos de

una porteña. Es un canto de confesión sentimental, que lleva implícita una advertencia: "Me vine pa´ Buenos Aires/ pensando volverte a ver./ Las porteñas son tan lindas/ quién sabe si he de poder./ Andaba por Buenos Aires/ miren lo que es no saber/ prendado de una porteña/ y esperando a mi mujer. /Esperando allá a mi dueña/ no la quise traicionar/ la cosa es que a la porteña/ ya no la puedo dejar/ Si vienes a Buenos Aires/ que te siga tu mujer/ pues si ves a una porteña/ no vas a a querer volver..."

Capítulo Ocho

# Mambo, bolero... ¡Rock!

*Eddie Pequenino toca el trombón en la orquesta de Lalo Schifrin y en un conjunto de rock and roll. Es como si tocara dos trombones diferentes. Toca jazz, la música que más le gusta desde que la escuchó a los 14 o 15 años y decidió estudiar trombón a vara para sorpresa de sus padres. Y desde hace poco toca rock and roll, para su propia sorpresa.*

*Todo empezó como una broma musical. O casi: el rock acababa de entrar en el mundo del disco de la mano de un músico country llamado Bill Haley, y a Eddie y a algún otro se les ocurrió alternar el trabajo artístico en una big band de avanzada con la diversión bien hecha de una rítmica más directa y vital, más proclive al baile. El cambio se produjo hace muy poco, porque el rock and roll es nuevo, novísimo. Viene de los Estados Unidos, como el boogie woogie y el atlético jitterbug, pero, según parece, esta vez se trata de una mezcla de lo blanco con lo negro. Una mezcla bastante sólida y, dicen, duradera, tal vez definitiva. El tema está dando mucho que hablar.*

*Para un muchacho de Villa Urquiza al que no le interesa mucho el tango y quiere enamorar chicas desde un escenario, el rock and roll es un regalo del cielo. ¿Qué quieren que haga? ¿Que cante como Alberto Morán o Julio Sosa? No le dan ni la pinta ni la voz. Si fuera mujer, al menos podría intentar bailar mambo como Amelita Vargas.*

*Don Pecchenino debería entenderlo, como buen italiano amante de los instrumentos de viento que es. Su hijo no podría hacer*

*tango con un trombón —podría aspirar, a lo sumo, a tocar en una característica—, y el jazz es maravilloso pero no conmueve a todos por igual. Entre las armonías alteradas que escribe Schifrin en las particellas de sus músicos y el one-two-three-four con el que Haley enardece a los bailarines hay una buena diferencia. Es la diferencia del baile. Don Pecchenino debería entenderlo.*

*También debería entender, pobre viejo, que los apellidos sufren mutaciones cuando suben a escena. Eddie, que es Eduardo, su hijo, no cambió tanto, después de todo. Hasta hace un tiempo se lo conocía como Eddie Parker: el jazz y sus aledaños son territorios poblados por el inglés. Ahora confesó su secreto: se llamará Pequenino, así como se oye, porque la* c *y la* ch *juntas suenan como una* q. *Más autenticidad no se le puede pedir.*

*Eddie se siente, por sobre todas las cosas, un músico de baile. Le gusta ver a la gente zamarreándose de un lado para otro, eufórica, descontrolada. Y el rock and roll es eso. Es alegría, descontrol, pérdida de las inhibiciones. Es muy diferente del tango, claro, pero quizá no tanto del swing que él conoce prácticamente desde la infancia.*

*Eddie percibe en el nuevo baile una corriente rítmica que viene del pasado. Una corriente que estaba en el charleston y el black bottom, estaba en el swing, sigue estando en el boogie. Viene del pasado y se encarna en el rock and roll, no obstante ser este una novedad, lleno de ganas de romper con el pasado. El jazz moderno, en cambio, es otra cosa. ¿Quién se anima a bailar con Stan Kenton, aun cuando toque esa versión disonante de* El Manisero? *Hay música popular para bailar, y hay música popular para escuchar. Antes, casi todo era bailable; ahora no.*

*Así lo entiende Eddie. Y es por eso que ha decidido dejar, aunque más no sea por un par de años, el mundo del jazz. Fin de la alternancia: el rock and roll merece una dedicación de tiempo completo. Eddie acaba de formar un octeto con sus amigos. Hay saxo, trompeta, trombón, piano, guitarra, contrabajo y batería. Y hay un cantante, el propio Eddie, que hace pasitos de baile sincronizados mientras con una mano levanta y baja el trombón sin que se le borre la mueca alegre de la cara. ¡Qué instrumento el trombón! ¿Podría acaso hacer tantas cosas a la vez con un pesado contrabajo?*

*Eddie espera con ansiedad los bailes de carnaval. Es entonces cuando la gente se suelta del todo, y el rock and roll es el baile ideal para eso. Recientemente, en una velada en el Ercilla Club, Eddie Pequenino y sus rockers, a la manera de Bill Haley y sus cometas, tocaron una decena de temas de moda, con letras en inglés y en castellano. No faltó la versión de Rafaelmo del gran*

*éxito de Haley: "Un-dos-tres tictoc / dice el reloj / cuatro cinco seis / dice el reloj / Pues alrededor del reloj / bailemos el rock and roll..."*

*Un grupito del público respondió. Hasta hubo tipos disfrazados de Elvis Presley, con jopo y todo, que movían las caderas de atrás hacia adelante. Una locura. Pero la gran atracción de la noche fueron esas parejas —unas pocas— que se animaron a bailar el rock and roll como se debe. Otra que la vuelta americana. Ahora ella se tira para atrás y se arroja hacia adelante, con las rodillas flexionadas, y él, con traje cruzado y tres botones en la botamanga del pantalón, es capaz de pasarla por abajo o subírsela a los hombros, moviendo la cintura como si el cuerpo se fuera a dislocar. Es que los cuerpos han perdido toda constricción. Eddie se divierte con ese espectáculo. Y se siente útil: una pieza clave en el rompecabezas del rock and roll transportado a la Argentina. ¿Qué tiene él para ofrecer sino una fuerte sensación de cuerpo presente? Es por eso que le gusta tocar fuerte, con acentos cada dos tiempos, cuanto más fuerte mejor. Se puede poner en el combinado un disco de Bill Haley, pero él, Eddie Pequenino, ofrece rock and roll en vivo. Y si quieren dixieland, tendrán dixieland.*

*Para los amurracos románticos, nada como el bolero. Para el clima parrandero, el nuevo baión, el brillante mambo y el revisitado dixieland. Para el baile de los mayores y de los jóvenes, el tango sigue sin rivales. Y como expresión moderna y juvenil, el rock and roll ha llegado para quedarse. Eddie Pequenino y sus músicos se ponen los sacos rayados y los sombreros redondos que suelen calzarse los conjuntos de dixieland; en materia de moda todavía no hay grandes diferencias— y salen a tocar, como René Cóspito treinta años antes, lo nuevo que se baila en el mundo. "De nada, argentinos", piensa Eddie mientras practica unas notas cortas en su trombón. Notas que seguramente lucirá en los próximos bailes del Luna Park, para alegría de miles de argentinos.*

* * *

Los primeros discos de rock and roll que llegan a la Argentina pasan inadvertidos. 1954, 1955: el rock es aún un término extraño en una cultura musical dominada por el tango y el folclore y que, eventualmente, les deja algún resquicio a las modas pasajeras de los ritmos importados. Pero pronto esto cambiará, y cuando lo haga, ya no habrá muchas posibilidades de volver hacia atrás.

A comienzos de los 50, mientras en las Casas de Baile las orquestas hacen temblar las pistas atestadas de gente y algunos

argentinos siguen comprando las lecciones por correspondencia de Domingo Gaeta con sus 16 bailes por 5 pesos, en algunas boîtes porteñas se rinde culto a las novedades. El panorama del baile tiende a la fragmentación, o a las fiebres pasajeras. El ritmo del cambio se empieza a acelerar. Y si bien hay un sustrato diríase "clásico" —el tango, el fox trot, el vals—, quien quiere estar a tono con los tiempos de posguerra tiene que actualizarse. El propio Gaeta —nadie lo consideraría un aventurero— es consciente de que si no incluye en sus clases "bugui bugui", conga, samba brasileño, rumba y bolero, sus alumnos lo abandonarán.

1952 es el año del mambo, especie de rumba ornamentada con brillantes secciones de viento y letras autorreferenciales: "¡Mambo, que rico el mambo!", se canta en los bailes y en la radio, y la cubana Amelita Vargas debuta en un filme con ese título, junto a Gogo Andreu y otros. La película, una entre muchas con el mismo condimento, es una alevosa excusa para tocar y escuchar los temas de Dámaso Pérez Prado, autoproclamado "el Rey del mambo", aunque los más curiosos descubrirán años después que la paternidad del estilo debe tal vez adjudicársele al contrabajista y director Orestes López, más conocido como Cachao. Este habría inventado, siendo integrante de la orquesta de Arsenio Rodríguez, un nuevo estilo instrumental. Cachao creó el mambo con la base del viejo danzón combinada con una danza fuertemente sincopada, llamada diablo. Era 1938, y en el mundo se hablaba de rumbas hollywoodenses. Aún no había lugar para el mambo. Pero el mambo supo esperar.

Por esas vueltas de la vida, la popularidad de la especie será mérito de Pérez Prado, cuando en 1947 lleve de Cuba a México una música que pronto enloquecerá a todos. Pérez Prado visita Buenos Aires en 1952 —se presenta victorioso en el teatro Presidente Alvear— y sus composiciones interesan a bailarines y melómanos por igual. En *Mambo Jambo*, *Mambo N°5*, *Patricia* o *Caballo Negro* se escuchan audaces armonías de saxófonos y metales —por entonces, en la orquesta están los trompetistas de jazz Doc Cheathman y Paul Webster—, con planos sonoros de relativa autonomía y secciones que chocan permanentemente, produciendo un efecto de gran estruendo. Los timbales de las viejas charangas cubanas son reemplazados por la batería, instrumento jazzístico por excelencia.

El carácter esencialmente instrumental del mambo atrae a músicos de jazz, sin que esto le reste popularidad. Cuando a comienzo de los 50 los salones de baile de Harlem, como el Apollo, el

Savoy y el Palladium, agonizan como consecuencia del final de la era del swing, el mambo les da una mano, conviviendo con figuras del jitterbug que se animan a sumar a los ritmos afrocubanos la técnica del tap dance y otros recursos "americanos". Porque el mambo, más aún que la rumba y el son, conduce directo al baile: "Una música con la que usted baila aunque no quiera", proclama con orgullo el propio Pérez Prado en plena mambomanía.

En el mambo el ritmo es más estricto y marcado que en otras especies, y bailado por los que saben hacerlo —en los clubes de La Habana, en los salones mexicanos o en el Savoy de Nueva York— puede llegar a ser un espectáculo de gran vivacidad, casi violento. Se trata de una danza de fuerza muscular, en la que el cuerpo vibra en su totalidad: brazos, hombros, caderas, rodillas. La música provoca en el bailarín algo parecido a la hipnosis. Todo es cuestión de dejarse llevar por esas orquestaciones deslumbrantes, llenas de fogosidad y lujo. No es casualidad que años más tarde Federico Fellini incluya el tema *Patricia* en *La Dolce Vita*, el filme de los excesos corporales.

Si bien terminará atrapado en sus propios clisés, el mambo tiene una breve pero muy rutilante vida. Que el ritmo viene por vía directa de antecedentes ya conocidos en Buenos Aires desde los años 30, no hay duda. Escribe Natalio Galán en su detallado periplo musicológico: "Por lo ocurrido coreográficamente, el mambo pasa como rumba, en cuya rítmica existen acentos que dislocan al compás como en la conga o rumba de salón".

Es por eso que a Blanquita Amaro y a Amelita Vargas, la típica cubana aporteñada, se las llama rumberas, aunque sean estrellas del mambo: el baile de caderas vertiginosas y solitarias, exhibición de un sexo que gira suelto por el escenario o la pista de la boîte, es un punto en una línea sin interrupciones. Un punto que, partiendo de la rumba y la conga, se proyecta al futuro.

El Buenos Aires de 1952 se tiñe de mambo, pero sobre una base anterior. Un pianista cubano de la época, Humberto Bello, que supo integrar los Lecuona Cuban Boys , le contará a Néstor Tirri: "Debuté en Buenos Aires acompañando a la uruguaya Martha Goulart, en el Teatro Comedia (...) De ahí pasé a Maracaibo y luego al Tabarís, con las Mulatas de Fuego. Barry Moral, Varela-Varelita, los Cotton Pickers, la Santa Anita y otras orquestas tocaban mis temas. Y estuve con Blanquita Amaro en el Nacional; yo había sido acompañante de Blanquita desde 1944, cuando me sacó del Tropicana Club, en La Habana".

Pero no todos los músicos que en la Argentina se abocan a los

sonidos cubanos son tan genuinos como Humberto Bello. El impacto del mambo, con su africanismo más o menos sublimado, se ve reflejado en una nutrida a la vez que efímera producción local. Esta adopción del mambo se basa en la imitación de los originales, pero también en la "traducción" más o menos libre de un estilo. Hay un momento en Buenos Aires en el que todos escriben e interpretan mambos: *Mala*, *Esto es felicidad*, *Rumba y mambo*, *Un poquito de cariño*, *Amor y mambo*, *Cubanoson*.

Como ha sucedido con otras formas musicales, hay autores y compositores ya consagrados en la especialidad afrocubana, y hay argentinos que vienen de otros géneros o que dan sus primeros pasos con los compases del Caribe. Es el caso de una joven llamada Eladia Blázquez, que mucho antes de consagrarse al tango pasa por el bolero y en 1952 escribe la canción *El ricito*, sobre ritmo de mambo o algo parecido.

Por otra parte, especies próximas a la difundida por Pérez Prado "se suben" al tren de la moda. Es así como una vieja guaracha de Lecuona, *Para Vigo me voy*, es rescatada del arcón de los recuerdos y comparte carteles con el mambo, llegando a tener tanto éxito como *El mambo de la chocolatada* de Tato Cifuentes.

El mambo no se deja bailar fácilmente. Ya en 1948, el cubano Manuel Cuéllar Vizcaíno describe los pasos clave de la nueva danza. Lo cita Manuel Castelló: "Después de un primer paso acompañado de una caidíta de cuerpo, siguen dos pasos más como una marcha, y se completa el movimiento con un cuarto paso que no afinca con el tacón o con el filo de la suela. Ese cuarto paso es el mismo diablo, porque resulta la culminación del movimiento y el principio y el aviso del movimiento venidero. Cuarto paso que, a veces, el bailador ni siquiera marca con el pie, sino con un estremecimiento del cuerpo, como sacudiéndose de algo que empieza a cosquillearle en la espalda, a la altura del riñón y le sube mordiente hasta los hombros. Ya en el frenesí del baile, los integrantes de la pareja tienden a separarse y a sacudirse cada uno por su cuenta, gozando a sus anchas del embrujamiento de la música (...) Los bailadores que logran superar estas sensaciones acometen figuras y pasillos elegantes, pero los que quedan a merced de los acordes embrujadores tienen necesariamente que exhalar gritos...".

Nacido de la comunicación entre la pista de baile y el escenario, con orquestas que siempre incluyen a bailarines profesionales, el mambo se diferencia en ese punto de todas las demás danzas de salón. La bailarina mejicana Adela Lepe, que supo ser una conocida bailarina de teatro de revista en tiempos de Jorge Negrete, le explicará a Laura Falcoff algunos secretos

del mambo hecho a la manera profesional, de escenario: "El mambo que nosotras hacíamos como bailarinas profesionales no era el que se hacía en los salones. En los salones se fueron inventando pasos. Pero se puede decir que nosotras fuimos las inventoras del mambo profesional. Éramos como la muestra, para que el público viera cómo se bailaba el mambo y entonces de ahí que la gente fuera al teatro a vernos bailar y tomaba lo que podía y ya bailaban en las fiestas, en los salones. Se hacían filas y también parejas, hombre y mujer tomados o separados; podían estar tomados y que el hombre hiciera las figuras, o los dos tomados mirando para el mismo lado. El mambo, aparte de ser un ejercicio gimnástico o algo así, en esencia tenía una alegría, la alegría del trópico, de Cuba, de Pérez Prado, la gente de color".

Otro ritmo, el cha-cha-chá, es un poco más veloz que la rumba pero más suave y cadencioso que el mambo. Y no tan dionisíaco: para bailarlo bien hay que saber dar los tres pasos a los que alude el nombre de la danza en los tiempos binarios de su compás. Y no está del todo separado del famoso director cubano: al promediar los años 50 se estrena en un cine porteño *Cha cha cha... ¡Pum!*, con la participación estelar de... ¡Pérez Prado!

En efecto, el cha-cha-chá se impone en el mundo en 1953, unos meses después del estallido de su congénere más sonoro, si bien su nacimiento data de fines de los 40. En cierto modo simplificación rítmica del mambo de Cachao, el cha-cha-chá habría sido creado por el cubano Enrique Jorrin, quien en busca de una danza más accesible para los bailarines prefirió acentuar el primer tiempo del módulo rítmico del mambo.

Como sea, un pequeño gran cambio. Menos síncopas y más preocupación por el baile, con una lejana reminiscencia del viejo y aristocrático danzón. Y ese toque de hotel internacional cinco estrellas, con boîtes a media luz que esperan con ansiedad la llegada de alguna sabrosa cubana. El chachachá hace a bailar a todas las ciudades del mundo. Se ha hecho internacional, en la medida en que toda la Cuba de Batista será un cabaret norteamericano, siempre listo para seducir a sus turistas y exportar, en versiones fáciles de digerir, todo lo que subsiste de su patrimonio musical.

La ola de cha-cha-chá inunda con sus acentos temas que nacieron con otras intenciones. Es un proceso típico de aquellos años: se modifica la base rítmica de melodías ya consagradas, para satisfacer una demanda que está, antes que nada, en las

pistas de baile. Viejas composiciones latinoamericanas reviven en estilo cha-cha-chá: *Me lo dijo Adela* (popular de Cuba), *Quién será* (del mexicano Pablo Beltrán Ruiz) y *Capullito de Alelí* (de Rafael Hernández, de Puerto Rico, el mismo de *Lamento borincano*), entre muchos otros temas.

Pero la melodía más famosa de aquellos años es sin duda la del tema *Pinocho*, con letra de Julio Camilloni y música de Farías Cabanillas. Con la estructura narrativa propia de la canción caribeña y ritmo de cha-cha-chá más o menos tangible, la canción cuenta aquellas peripecias del muñeco de madera que Collodi no llegó a imaginar: "Hasta el viejo hospital de los muñecos/ llegó un día Pinocho malherido...". Eso tararean y bailan los que asisten a las boîtes argentinas de fines de los 50. El hospital de los muñecos se afincará por muchos años en el imaginario melódico de los argentinos.

Como todo lo tropical, el mambo y el cha-cha-chá tienen directas connotaciones festivas y picarescas. "De Cuba llegó este ritmo, muy picaresco y ardiente,/ por morder una jamona,/ mi abuelo perdió los dientes" (*Mambazo*, de Miguel Rizzo). Esa es la tónica de las letras y de los bailes, cuando gira un disco de sabor cubano o alguna orquesta "en vivo y en directo" acorta distancias.

Pero la promesa de alegría y fiesta perpetua no es exclusiva del Rey del Mambo y sus epígonos. También el samba brasileño, con su ancestral "ombligada" o "golpe pélvico", reverdece por aquellos años. Las visitas de Waldir Azevedo, compositor y notable intérprete de cavaquinho, que se presenta en radio con Pepe Iglesias, y de Leo Belico son como detonantes de algo que ha estado presente en la sensibilidad rioplatense durante mucho tiempo. En los bailes de carnaval —el contexto ideal para toda danza brasileña que se precie de tal— se bailan viejos sambas, como *Tico-Tico*, *Copacabana* y el clásico de Ary Barroso *Brasil*. Desde mediados de los 40, el guitarrista Oscar Alemán —muy solicitado en los bailes— suele interpretar populares sambas en medio de un repertorio jazzístico. También se empieza a escuchar y a silbar el intrincado *Delicioso*, de Azevedo, que en 1949 ha tenido con *Brasileirinho* su primer gran éxito.

La cadena de exportación tropical parece no tener fin. Con el samba llega a la Argentina el baión o baiao. En el verano de 1953, los argentinos cantan el *Baión de Anna*, de Giordano y Vatra: "Ya viene el negro zumbón/ bailando alegre el baión..." Desarrollado hacia 1946 por los músicos Luis Gonzaga y Hum-

berto Teixeira este viejo ritmo nordestino, conocido tanto en Brasil como en Portugal, tiene su momento cúspide entre el 52 y el 54.

Al decir de Homem de Mello, el baión es la música que mejor enfrenta la invasión del bolero a fines de los 40. Con acento en el segundo tiempo, una rítmica llena de síncopas y una "bemolización" de algunos de sus grados que le da un aire melancólico, el baión parece estar emparentado tanto con las cantigas nordestinas como con los cantos de Andalucía. Algunos, incluso, lo encuentan parecido al blues. Como baile, sin embargo, es más alegre que triste. Originalmente se lo danza en pareja, con movimiento rápidos y una figura muy osada: el varón frota su ombligo con el de la mujer. Como sucede con otros bailes afroamericanos, el baión sufre la "adaptación" a los códigos corporales —y morales— de la burguesía: la frotación termina siendo un mero acercamiento de caderas, si bien la picardía no desaparece del todo. Y la comercialización de la especie terminará por tapar definitivamente la saudade original.

Por esos años, la popular actriz italiana Silvana Magnano se mueve al compás del baión en el filme *Arroz amargo*, de Giuseppe De Santis. ¿Que más hace falta para que los argentinos se entregen al ritmo brasileño aunque más no sea por un par de años? En Buenos Aires se tocan baiones en versiones "castellanizadas" y muy simplificadas, a veces cómicas, que suelen caer en el repertorio de las orquestas características: *Baión de Lara Lara*, *Baión del beso*, *Baión de Alí Babá*, *Baión criollito, Baión árabe, Hay que apretar el melón*, *El baión de Madrid* y otras derivaciones por el estilo matizan los bailes de los años inmediatamente anteriores a los del surgimiento del rock and roll.

Naturalmente, el humor no falta a la cita del baile. El conjunto Los Tururú Serenaders, dirigido por Santos Lipesker y el humorista Landrú, se mofa de aquellas modas dancísticas, así como unos años antes Oscar Alemán grababa una versión medio paródica del bolero *Bésame mucho*. Landrú también hace desopilantes "interpretaciones gráficas" de los nuevos bailes en las páginas de *Rico Tipo*.

Cuba, las Antillas, Brasil... En el país del tango, el trópico es más una referencia musical general que una precisión geográfica. Sin embargo, hay un tipo de canción que tiene gran arraigo en la Argentina del radioteatro y el tango. Le dicen bolero, y es tan popular que parece que hubiera nacido en el Río de la Plata.

Muy conocido desde los años 40, lo suyo no tiene mucho que ver con el baile; es más "para escuchar" que para moverse, como

quien asiste a una ópera en miniatura, si bien se lo consume en los principales salones y boîtes de Buenos Aires y las ciudades del interior. En todo caso, al bolero se lo baila lenta, muy lentamente, en un suave vaivén de pareja fusionada, más fusionada aún que la del tango.

De origen latinoamericano, con un linaje que se pierde tanto en Cuba como en México, el bolero tiene un derrotero por demás singular. Hacia 1842, según el musicólogo John S. Roberts, empiezan a llegar a La Habana compañías de ópera italiana que influyen en una especie melódica nacida en España y llamada bolero. El melodismo y el sentido dramático de esta canción popular se asientan, entonces, sobre una base de diversas influencias, con mucho de danzón y son.

El bolero se esparce por otros países antes de finalizar el siglo XIX. Entrará en los salones de varias ciudades centroamericanas, y en México será adoptado y transformado por las modalidades guitarrísticas del país. A lo largo del siglo XX, los boleristas mexicanos, siempre escoltados por guitarristas que parecen mariachis (y a veces lo son), hacen escuela y, llegado el momento, son reconocidos en otros puntos de América como portadores de un romanticismo extremo, en gran medida apuntalado por una radio y un cine que irán de la mano de la música: los galanes mexicanos suelen ser cantantes de bolero, o al menos tienen amigos que lo son.

Las figuras de los mexicanos Pedro Vargas, que actúa en Buenos Aires desde antes del furor bolerista, y del compositor e intérprete Agustín Lara se convierten en los dos mayores referentes de la especie en el mundo, si bien no los únicos. Grandes cantantes del amor-pasión son Tito Rodríguez, Elvira Ríos, Juan Arvizu, Gregorio Barrios y Alfonso Ortiz Tirado. Y también los de una generación más joven que mantendrá cálidos lazos con la Argentina: el chileno Lucho Gatica, la cubana Olga Guillot, el mexicano Armando Manzanero —cuyo boom argentino se producirá en 1967— y, sobre todo, el Trío Los Panchos.

A los Panchos se los escucha constantemente, porque viajan a la Argentina muy seguido. "Íbamos al club San Andrés a escuchar a Los Panchos", apunta Pedro Monteleone. "Cuando queríamos bailar en serio, nos dedicábamos al tango. Pero con el bolero apretábamos más; todo era más romántico... Además bailar bolero era facilísimo. El interés estaba puesto en otra cosa. Y para eso, nada como Los Panchos. Ellos eran sinónimo de bolero. Cantaban temas como *Nosotros* y *Toda una vida*. ¿Quién podía resistirse?"

A diferencia de lo que pasa con otros ritmos caribeños, en

torno al bolero como "género romántico" se va formando una auténtica camada de autores, compositores e intérpretes argentinos. Probablemente el más destacado de todos ellos sea Mario Clavell, que debuta en el Goyescas en 1948 y que, en su doble condición de autor y cantante ( además de ser guitarrista de jazz), transita por casi todos los bailes porteños. No hay carnaval que no lo tenga en cartelera, a la vez que sus boleros *Somos*, *Abrázame así* y *Sin ti* pasan a formar parte del gran repertorio de la canción romántica.

También descuellan Roberto Yanés, Daniel Riolobos —notable cantante— y un joven baterista de jazz llamado Bernardo Mitnik, luego Miky Lerman y finalmente Chico Novarro. Pero nadie como Antonio Prieto, en materia de popularidad. El cantante chileno venderá millones de copias de *La novia,* cúspide kitsch de comienzos de los 60. Para ese entonces, el bolero será una de las principales cancionísticas de toda Latinoamerica, siempre en esa zona intermedia entre la contemplación y el baile. Empezará a decaer unos años más tarde, pero nunca desaparecerá totalmente del horizonte musical del país. Y tendrá su *revival* poco antes de que termine el siglo XX.

Por momentos, el abrazo del bolero parece más una audición en compañía que un auténtico baile, porque la letra dicta los "climas" y hace de los bailarines los virtuales protagonistas de historias de amor clandestinas, muchas veces adúlteras. Bailar boleros, con esa marcación lenta y cadenciosa, implica cierto abandono, como señalaba Philip Rose a propósito del charleston, aunque este último esté en las antípodas del baile romántico.

En realidad, el abandono del bolero puede ser entendido de muchas maneras. En primer lugar, supone el vencimiento de ciertas reglas del baile de salón y, tras los pasos del vals decimonónico, el egoísmo de la pareja que gira como si ella misma *fuera* el mundo, a resguardo de toda interferencia. Se trata de una situación pletórica de romanticismo y, en cierto modo, altamente transgresora.

Como señala Guillermo Cabrera Infante, "el bolero, en último término, no es un ritmo, sino una atmósfera sonora que se quiere antes que nada arte poética". Quienes bailan un bolero no se tocan con las manos, se tocan con los cuerpos. Y las manos, ya liberadas de su rol de nexo, sugieren la caricia. La mano izquierda del hombre se aproxima al hombro de ella, no para marcar ni conducir, sino para cerrar definitivamente el espacio que media entre los cuerpos. La mujer se apoyará en el hombro

derecho de su pareja ya no para seguir, como en el tango, la dirección que se le impone, sino para demorarse en una caricia musical.

Los pasos llegan por añadidura, y no es tan claro, como en el tango, que sea el varón el que conduce a la pareja: el romanticismo del bolero supone una estrecha complicidad entre un hombre y una mujer. Los pasos no son inocentes, nada lo es en el universo del bolero. Hay erotismo —y, desde luego, sentimentalismo— en esa suave alternancia sincopada de un paso lento y dos rápidos.

Explica Manuel Castelló: "El hombre empieza poniendo el peso en la pierna derecha con un paso lento preparatorio. Seguidamente da un paso corto y rápido con el pie izquierdo y mueve de nuevo el derecho, juntando ambos pies, también a ritmo rápido, para dar un tercer paso muy lento y cadencioso de nuevo con el pie izquierdo. Así pues, el ritmo será: lento, rápido, rápido, lento, rápido, rápido, lento...".

Cuando suena un bolero, aunque se esté en una pista multitudinaria en una noche de carnaval, el ambiente parece convertirse en uno de esos apartados del centro a los que aludía Florencio Escardó a fines de los 30. La percepción del espacio se modifica. Los movimientos son menos expansivos y las parejas giran muy lentamente. Disminuye la luz, los sonidos son más tenues —otro volumen y otra dinámica musicales— y merman las posibildades de control visual desde "la platea", desde los que no bailan. Nunca antes una música popular fue tan parecida a un afrodisíaco o estimulante para el amor.

Abolerados son algunos reductos porteños, como las boîtes Embassy y Embrujo, o el night club Goyescas, o incluso la boîte jazzera King, de Santos Lipesker, en la que suele presentarse Ortiz Tirado (unos años más tarde, la confitería Mon Amour será la sede del bolero "franelero", que marcará época con Eddy Gormé y Los Panchos). Abolerados son, obviamente, el programa *Tango y bolero*, que el humorista Delfor produce en Radio Argentina, y aboleradas resultan ser unas cuantas orquestas. Por ejemplo, la de Don Fabián en radio El Mundo y la del cubano Fernando López en Radio Belgrano (Orquesta Tropical Antillana).

También hay boleros en algunas matinés de la confitería Galeón de calle Corrientes, entre el té con masitas y la cena. ¿Hay una fauna de la especie romántica? No tanto, pero sí se puede hablar de una atmósfera de bolero que rodea a ciertos tipos urbanos de los años 50. ¿Acaso no tienen algo de bolero los "petiteros", esos muchachos antiperonistas que paran en el Petit Café de Callao y Santa Fe, con sus sacos cortos de solapa ancha y sus cabellos bien engominados, de los que se asoman prolijas pati-

llas? A ellos les gusta el jazz, preferentemente el swing y el resucitado dixieland —unos pocos se atreven también con el bebop— y en tango lo siguen a Osvaldo Pugliese. Al bolero lo utilizan como estrategia de seducción.

Y "abolerados" son los personajes que empiezan a verse en las páginas de *Rico Tipo*. Algunos parecen "petiteros". Visten sacos cruzados, de solapas anchas, con pantalones-chalecos de tiro alto; casi siempre son habilidosos tangueros y, enamorados de Silvana Mangano y otras leonas europeas, suelen ser también diestros bailarines de boogie woogie a la italiana. Ellas, exuberantes, con una pizca de erotismo tropical, se diferencian claramente de las milonguitas de otrora. Son otra cosa, son chicas de la época del bolero que disfrutan del cine de teléfonos blancos y asisten con sus amigas a las confiterías del centro, alrededor de las cinco de la tarde. Las más animadas se atreven a usar las *cintourettes*, esas fajas elastizadas que reducen la cintura hasta lo imposible. El paradigma de belleza de la época indica que cuanto más fuertes son ellas de cadera, mejor. Y ellos, contentos.

En la tapa de *Rico Tipo* del 7 de febrero de 1951, los hombres sueñan con conquistar a las chicas de Divito susurrándoles en la oreja los estribillos de los más tiernos boleros. Y en la columna "Pocholo", aquel galán con el que sueña una chica de barrio, las historias casi siempre transcurren cerca de pistas de baile llenas de tango y bolero. Como dijo Ramón Gómez de La Serna a propósito del jazz, el bolero marca toda la "sentimentalogía" de una época.

Si bien difiere sensiblemente del tango en prácticamente todos sus parámetros, la nueva especie comparte con la canción porteña, además del carácter narrativo de sus letras, la escenificación de la noche, la noche en la que se baila, se ama y se recuerda. Todo por una noche que siempre es la última, la definitiva, se escucha en letras que se saben de memoria. Ahí está, como un clásico que respalda todo lo que vendrá, *Noche de ronda* de Agustín Lara, con esa "luna que se quiebra/ sobre las tinieblas/ de mi soledad". Enseguida vendrán otras noches, en el fondo la misma noche que se baila y se llora en un exceso de romanticismo: "No quiero que te vayas/ la noche está muy fría/ abrígame en tus brazos/ hasta que vuelva el día" (*Regálame esta noche*, de Roberto Cantoral).

O esa otra que también cantan Los Panchos: "Con ella fui/ noche tras noche/ hasta el mar/ para besar su boca fresca de amar/ y me juró quererme más y más/ y no olvidar jamás/ aquellas noches junto al mar" (*Vereda tropical*, de Gonzalo Curiel). Y el himno de la especie, venerado y parodiado una y mil veces,

invitación a transgredir en público el límite erótico de los bailes: "Bésame/ bésame mucho,/ como si fuera esta noche la última vez..." (*Bésame mucho*, de Consuelo Velázquez).

Como siempre, Domingo Gaeta tiene temibles competidores. Uno de ellos es el viejo profesor Herrera, cuya nueva versión de su método de baile incluye nada menos que 36 clases y 300 diagramas y figuras. Todo crece, todo cambia, y Herrera no se rinde. Tampoco Gaeta, claro. Sin embargo, algo se mantiene en los libros del buen bailar: el "Método-Álbum" de cada profesor sigue trayendo unas cuantas recomendaciones sobre las "normas sociales" que hay que respetar en el interior y en los alrededores de la pista de baile. Gaeta, no conforme con el instructivo del baile, va más alla y publica *El arte de enamorar*, "con consejos para actuar en sociedad. Piropos y declaraciones amorosas en la calle, bailes, cines y fiestas".

El rock and roll nace para rechazar esas "normas sociales" que, en el área cercada del baile, simbolizan los códigos según los cuales se comporta la sociedad más allá de la música. Para el rock and roll no hay manuales —aunque en algunos métodos se intente dar algunas recomendaciones—, ni consejos ni pautas generales. No hay escuela ni tradición; mucho menos profesores por correspondencia. Tampoco existe una clara continuidad entre el ayer y el hoy, más allá de algunas similitudes rítmicas e instrumentales con especies precedentes. La irrupción del rock en la cultura popular de posguerra tiene que ver con la incorporación del adolescente en el mercado del ocio, pero también con los audaces cruces raciales, sociales y musicales que nacen a partir de dicha incorporación. En el plano sociocultural, la novedad es total.

"Para bien o para mal, el rock and roll trajo de vuelta el baile popular", escribe Marshall Stearns en la apertura a su historia de los bailes jazzísticos, publicada a comienzos de los 60. Unos años más tarde, Nik Cohn, adelantado crítico de rock, echa un vistazo retrospectivo: "Las modas en el baile suelen durar pocos años, una década como mucho, pero la guerra lo congeló todo como estaba, dándoles a las grandes orquestas una segunda vida. Al principio de los años 50 se había llegado a un punto muerto".

Desde sus primeras grabaciones —Bill Haley cantando *Shake, rattle and roll* de Big Joe Turner o Elvis Presley haciendo su propia versión de *That´s all right mama*, para grata sorpresa del productor sureño Sam Phillips—, el rock and roll exalta el baile como medio y fin de su expresión. Si el bolero es la reducción del

movimiento a su mínima y más íntima expresión, el rock es expansivo, lúdico, en cierto modo incontrolable. Es, en ese sentido, la más *negra* de las danzas blancas.

Podría considerarse que se está produciendo un acto de profundo sinceramiento: después de muchos años de mirar a los negros con los valores del Tío Tom, ahora los blancos admiten una postura decididamente *negra* en sus fiestas. Esta apropiación nace como una transgresión: se baila aquello que se discrimina en el plano de los derechos civiles. Si siempre fue un fantasma sexual y social en la conciencia de millones de blancos, ahora el negro ha entrado simbólicamente en sus hogares.

En las letras de las primeros piezas que caen bajo el rótulo rock'n'roll se incita al movimiento. Los cantantes son predicadores del baile. Hasta los músicos danzan mientras tocan. Los saxofonistas se curvan, los contrabajistas les hacen dar una vuelta completa a sus instrumentos y los bateristas tiran los palos al aire. Los guitarristas corren de un lado a otro del escenario; ahí está Chuck Berry inventando el paso del patito mientras toca un *riff* inagotable.

Históricamente condenados a la inmovilidad, los pianistas se las ingenian para moverse ellos también. Little Richard aúlla como nadie y está siempre al borde del descontrol total. Jerry Lee Lewis pega saltos por encima del instrumento, sin sacar sus manos del teclado. Los que menos se mueven, como el tímido Carl Perkins, tienen más suerte como compositores que como intérpretes. Los que sí se mueven no necesitan componer, aunque a veces lo hagan. Saben incendiar un teatro con canciones de otros.

Sobre la base musical del rythm and blues que ciertos disc-jockeys norteamericanos (en especial, Alan Freed, creador del show radial *Moon Dog's Rock'n Roll Party*) vienen difundiendo desde comienzos de los 50, el rock and roll marcará, en el campo artístico, el estrellato de cantantes y músicos del sur de los Estados Unidos, tan próximos a la cultura negra como a la tradición campestre anglosajona. Es evidente que en aquellos temas del rock and roll inaugural hay un claro aire de canción country. Diríase que subsiste la cosmovisión del hombre blanco abocado a trabajos temporarios, de cowboy a camionero, de peluquero a empleado de comercio. Es, sin embargo, un blanco que se ha desviado de ciertas tradiciones culturales e ideológicas muy fuertes.

Casi siempre con guitarras a cuestas, los primeros rockers han visto cantar y bailar a los noctámbulos negros de las tabernas o *honky tonks* de los pueblos rurales. Han oído con espanto historias de linchamientos y violencia racial. Y están dispuestos

a enmendar aquella realidad a través de la música. También hay entre ellos, lógicamente, algunos músicos negros que vienen tocando rock desde antes del rock. Los productores, cuando se sinceran, no tienen más remedio que reconocerles la paternidad de la especie, aunque esto no se vea reflejado en los bolsillos de músicos que en su mayoría terminarán pobres y olvidados, una vez pasado el primer brote de rock and roll.

El más grande de los nuevos "bárbaros" que amenazan el Occidente musical es, sin duda, Elvis Presley. Y no sólo porque canta y saca algunos acordes en su guitarra, sino porque también baila mientras canta, con el más insinuante y erótico de todos los movimientos visto en un escenario "blanco". "Tengo que moverme mientras canto", afirma Elvis, aventando cualquier duda sobre la naturaleza de su arte. Los productores de televisión les ordenan a los técnicos que no tomen la figura del cantante de la cintura para abajo. Pero toda precaución es vana: la gestualidad de Elvis es incontenible, se zafa del cinematográfico plano americano. No hay cordón sanitario que la pueda limitar. Ni cámara de televisión que la pueda neutralizar. Ni mirada adolescente que la pueda evitar.

A considerable distancia física de Bill Haley, "Elvis Pelvis", como lo llamarán algunos, es la gran revelación erótica de la América puritana de los 50. Elvis es un alma negra en un cuerpo blanco. Es un nuevo modelo de cantante bailarín, la síntesis perfecta que enloquece a las mujeres. Greil Marcus cita las declaraciones de un cantante de rockabilly al recordar al primer Elvis en acción: "Ese era el baile que todo el mundo había olvidado. Ese baile tan intenso que se tardaría una civilización entera en olvidarlo. Y diez segundos en recordarlo".

¿Donde está la diferencia entre el veinteañero Elvis y el cuarentón Sinatra? Frank Sinatra acaricia el micrófono con su voz perfecta. Elvis, en cambio, lo saca de quicio, lo perturba, lo pone en movimiento. Con Sinatra se puede bailar un fox trot lento, casi un bolero, y hasta se puede no bailar. Con Elvis se continúa la línea del boogie, pero esta vez con una actitud corporal más franca y directa: imposible no bailar. En los conciertos de Sinatra, ellas se hacen incorpóreas de tanto romanticismo; su actitud es de ensoñación, y las más fanáticas se abandonan y desmayan. En las presentaciones de Elvis, incluso en las de su etapa televisiva, cuando el cantante está en vías de domesticación, ellas gritan, se excitan, se ríen y se erotizan. Vuelven del limbo romántico para sumergirse en un erotismo concreto y real. Las

madres miran con preocupación y los padres prefieren no mirar. Esto tendrá consecuencias decisivas en el mundo del baile.

Pero tal vez el cambio más importante se haya producido unos años antes del debut de Elvis: lo trajo el triunfo del cantante solista por sobre la big band. Y en este aspecto, Sinatra y Elvis, con estilos musicales y escénicos tan diferentes, con estrategias corporales tan contrastantes, tienen algo en común.

Si entre 1937 y 1941 los discos de las grandes orquestas dominaban de manera rotunda el mercado de la música norteamericana, unos años después los *charts* del pop pasan a manos de vocalistas como Bing Crosby, Frank Sinatra, Perry Como, Frankie Lane, Doris Day... y Elvis Presley. El rock and roll agrega nombres y ritmos a un *star system* ya constituido: el del cantante lleno de magnetismo y seducción. Se acentúa así un proceso en marcha: eso que Jean Cazeneuve ha denominado la *vedettización* del cantante popular. Pero esta vez, el cantante no sólo llegará a los oídos y corazones de sus embelesados oyentes. También a sus pies.

Unos años antes de la aparición del rock and roll, muchos salones de baile norteamericanos —los célebres *ballrooms* inaugurados entre los años 20 y 30— cierran sus puertas irremediablemente; ni la moda del mambo logra salvarlos. La era de las grandes bandas no ha muerto pero languidece. Se va extinguiendo por rutina. Perezosas y anodinas, las orquestas de baile de fines de los 40 y comienzos de los 50 saltan de tocadisco en tocadisco sin que nadie les preste demasiada atención. En los salones ya no se baila ni Lindy-hop ni jitterbug. Decrece la apacible presencia del fox trot. En las fiestas, las parejas se mueven de modo anodino, sin rumbo dancístico. ¿Los cantantes han terminado con el baile? ¿La gente prefiere escuchar las historias de vida de aquellas canciones apasionadas antes que traducir la música al lenguaje corporal?

Se barajan muchas hipótesis. Que la culpa de todo la tienen los nuevos impuestos federales sobre los salones de baile. Que el nuevo estilo de jazz, el llamado bebop, ha matado al baile, creando una música popular "para escuchar". Que las prohibiciones sindicales de grabar en los años de la guerra han terminado por perjudicar a las grandes bandas. En fin, que mantener en actividad una gran orquesta se ha vuelto prohibitivo: las cuentas ya no dan como antes.

Así estan las cosas cuando una música en blanco y negro —la primera conmoción dancística en la era de los cantantes— revi-

taliza el baile, lo vuelve a colocar en el epicentro de la vida cotidiana. "¡Loor a quien inventa danzas nuevas!", hubiera vuelto a escribir Nietzsche de escuchar *Sally la lunga*.

Falta aún bastante para que la brecha generacional (*generation gap*) sea el tema dominante de la crónica periodística y el estudio social. Pero aquel primer furor rockero, encarnado en cuerpos que bailan sin cesar, con mucha agilidad pero también con desaliño y desaprensión, pone en primer plano la cuestión de la juventud urbana.

Como dice Patrice Flichy, los muchachos empiezan a exigir una música que el resto de la familia no puede soportar. ¿Por qué, si las cosas van bien, los chicos optan por los viejos "discos raciales" devenidos en rock and roll? Los adultos no comprenden ese afán juvenil por tomar distancia de los valores paternos. En una sociedad opulenta y optimista, que ve su reflejo en la televisión y en los gigantes carteles publicitarios de las rutas y autopistas que surcan Norteamérica de costa a costa, el rock and roll es juzgado como una anomalía. Un virus atacó a las chicas y a los chicos. ¿Dónde está el antídoto?

Se trata, en principio, de una problemática norteamericana, en menor medida europea y finalmente mundial. En un momento de consolidación y promoción de la familia nuclear, los adolescentes de la casa aceptan el corte de pelo con navaja pero se encierran en sus piezas con discos que mamá y papá jamás escucharán. "A la pieza con esa música... ¡Y el volumen bajo!...", gritan los dueños de casa. Abundan por entonces los informes psicológicos y sociológicos sobre el "malestar juvenil", aunque tal vez habría que hablar del "malestar adulto".

Las urgentes reuniones de la American Psychopathological Association analizan el tema y llegan a conclusiones no muy positivas sobre las influencias del rock en la siquis del joven norteamericano. Éste aparece como víctima fácil de la pulsión de baile. Operarían sobre la víctima fuerzas externas a ella que, sin embargo, ganan terreno en la medida que existe un problema "interno", una cierta confusión de valores. Las fuerzas morales de la nación intentan aislar —de ser posible recluir— al joven problemático, diferenciándolo así del resto de la juventud. En los años 50 esta operación aún es posible. Las conclusiones de aquellos increíbles informes no difieren mucho de las que, veinte años atrás, se dictaron a propósito del swing.

Pero no todos tienen una idea negativa del rock and roll. Un puñado de intelectuales progresistas—en franca minoría, es cierto— se anticipan un poco a las teorías de Marcuse. El baile es una actividad dinámica y colectiva, y como tal puede hacer "más

humanos" a los seres de una civilización industrial cada día más tecnócrata. Para Max Lerner, autor de un extenso ensayo sobre la civilización norteamericana, "el jazz, el swing y más recientemente el rock and roll (variación febril y probablemente temporaria, que tiene su propio culto y sus propias deidades, y que no agrada a los auténticos hombres de jazz) son más que expresiones de la intensa tensión de la vida norteamericana: constituyen una forma de reacción ante la soledad de una cultura atomizada, un esfuerzo ciertamente no desdeñable para curar la alienación psicológica de las personas entre sí".

En todos los casos, el interés por el nuevo baile radica no sólo en la música, sino también en la ubicuidad social que el rock and roll está alcanzando, en gran medida apuntalada por una creciente maquinaria de difusión. En efecto, el rock and roll está en todas partes. En las populares *jukeboxes* de los bares y restoranes. En los altoparlantes de las estaciones de servicio y los autocines. En los receptores de radio de todas las familias norteamericanas. Y principalmente en los tocadiscos que los adolescentes guardan celosamente en sus dormitorios.

Hay revistas, como *Billboard*, que hacen de los éxitos musicales una cuestión vital de la juventud. Y no es para menos: hay 18 millones de adolescentes norteamericanos capaces de gastar 10 mil millones de dólares al año. Es de suponer que parte de ese dinero se volcará al mercado musical. Las cifras de ventas discográficas alcanzan alturas antes impensadas. En apenas unos meses, *Rock around the clock* vende 3 millones de copias. El rock nace inmerso en la ambigüedad: emerge como un grito lúdico y rebelde, pero para hacerse realmente popular necesita de la maquinaria comercial. Después de todo, "Awopbopaloobop Alopbamboom" es un grito tribal que cotiza en el mercado.

El cine no descuida el tópico de la época. En excelente dramatización de un tema que está en las planas de los diarios y las revistas de psiquiatría, filmes como *Rebelde sin causa* y *Semilla de maldad* muestran, en la línea de *El salvaje* (la película que catapultó a la fama a un Marlon Brando en moto y con campera de cuero) la violencia juvenil con distintos matices.

En *Semilla de maldad*, un profesor de secundario (Glenn Ford) intenta sin éxito convencer a una clase de alumnos rebeldes de las virtudes del jazz. Ellos prefieren el rock and roll. Con esa música bailan en el patio de la escuela. Con esa música viven sus vacías vidas y se desentienden de las lecciones del maestro. Finalmente, el "líder negativo" de la clase, el personaje de Sidney Poitier, entrará en razones y hará las paces con el profesor, porque el muchacho tenía problemas y no sabía cómo canali-

zarlos. Triunfan los adultos pero el rock seguirá siendo inquietante: no tiene remedio.

Ser joven se está convirtiendo en un serio problema. Para los que lo son y, sobre todo, para los que ya han dejado de serlo. Un problema social, pero también cultural. Ahora los jóvenes, que disponen de más dinero para gastar a su antojo y pueden festejar a ídolos de su misma edad, están ayudando a crear una cancionística que en cierto modo les es propia.

En ese nuevo corpus de canciones bailables, se dicen cosas vinculadas al sexo, al tiempo libre, a la vida como vértigo. Cosas que no suenan bien en el mundo del presidente Eisenhower. Menos aún en el contexto de la Guerra Fría, cuando toda voz ajena al discurso de la "norteamericanidad" es vista como enemiga. Como ha señalado Tom Engelhardt, cuando los chicos "se aficionaron a la pista de baile, sus canciones se mofaban del trabajo, el estudio, la autoridad. En ella no tenía cabida ninguna profesión o carrera, salvo la del atrevido *Love Man*, ni siquiera la certeza de alcanzar la vida adulta. Su idea del tiempo ("Rock around the clock") no tenía nada que ver con las ambiciones sociales al uso".

¿Son los jóvenes claramente conscientes de lo que "les pasa"?, se preguntan los adultos. Escribe David Riesman hacia 1954: "La mayoría de los adolescentes, aunque sabe mucho más que lo que le atribuye su imagen, no piensa en absoluto sobre esa situación. Y entre los que piensan, algunos advierten que sus normas de grupo están establecidas por fuerzas externas. Pero la pérdida de la inocencia los ha hecho cínicos, no rebeldes; e incluso pocas veces están interesados en las técnicas de su explotación, o en su extensión...".

La música, y en especial aquella que se puede bailar, se impone como la principal fuente para conocer las inflexiones juveniles. Con preocupación y curiosidad, los sociólogos, tanto los de izquierda como los de derecha, se asoman a las pistas de baile, aunque no se atreven a entrar en ellas del todo. "Puesto que la música es con frecuencia bailable, ¿ayuda a crear y confirmar actitudes posturales y de conducta hacia el sexo opuesto?", se pregunta Riesman. No hay duda de que el gran espectáculo del baile sigue siendo el contacto entre hombres y mujeres, pero los códigos con los que se acercan unos a otros están cambiando a un ritmo acelerado.

Y junto al ritmo y las letras está el tema del cantante como estrella a emular. El extrañamiento que provoca entre los adul-

tos la ola expansiva de Elvis puede generar reacciones serias y complejas. Ellas, las más fanáticas, hasta llegan a grabarse en el brazo el nombre del ídolo. Ellos imitarán el peinado, los movimientos pélvicos, los jeans y cierto estilo entre infantil y lascivo de andar por la vida.

La historiadora Luisa Passerini ha reparado en un dato interesante, al menos para el país de origen del rock: "En los documentos del Subcomité del Senado norteamericano sobre delincuencia juvenil se leía que el gángster del mañana es el individuo que hoy día se parece a Elvis Presley. La subcultura adolescente que se juzgaba agresiva incluía el rock and roll, el uso de un automóvil cuyo motor había sido trucado y su carrocería modificada con el fin de hacerla más personal, el corte de pelo similar al de Presley o los cabellos largos, la forma de vestir tomada de los estilos afroamericanos, y la pertenencia a alguna banda".

A la Argentina empiezan a llegar noticias de las nuevas inquietudes norteamericanas. De vez en cuando, en los diarios y las revistas de actualidad de editan notas "de afuera", en las que algún periodista de cierto prestigio comenta con disgusto la última tropelía de jóvenes alterados por la música, dispuestos a provocar toda clase de desmanes. Algunas fotos resultan tan pintorescas como inquietantes: teatros convertidos en violentas salas de baile; parejas enloquecidas que giran y giran a una velocidad que sólo un buen fotógrafo puede captar sin imperfecciones técnicas.

El "problema" es visto desde un enfoque tanto social como existencial: jóvenes que no saben qué hacer con sus vidas; jóvenes que encuentran su carta de identidad en bandas o pandillas delictivas y salen a divertirse en coches descapotados; jóvenes, en fin, que han sido descuidados por sus padres burgueses, demasiado ocupados en cumplir con las máximas del *american way of life*.

Si se baila rock and roll, se es joven, no hay duda en esto. ¿Pero cómo bailar aquello que casi no se conoce de tan nuevo que es? En la Argentina, el estreno de *Al compás del reloj* , la película con Bill Haley y otras figuras, significa el ingreso del rock en las costumbres nacionales. Una tarde de diciembre de 1956, los porteños que ese día sacaron entradas para el cine Monumental se encuentran con una seguidilla de temas veloces, muy bailables, apenas matizados con las baladas de Los Plateros.

Enseguida la película llega a los barrios, al interior de la provincia de Buenos Aires, al país. Los adultos miran con descon-

cierto cómo los chicos y las chicas bailan en el foyer del cine, a veces en los pasillos, en medio de la función. Una noche se llega a la apoteosis: varias parejas se atreven a bailar en la plaza de la República, bajo el Obelisco. Un escándalo.

Y no faltará la versión argentina de *Al compás del reloj*: a fines del 57 se estrena en el cine Sarmiento de Buenos Aires *Venga a bailar el rock*, bajo dirección de Carlos Stevani, con Eddie Pequenino, Ernesto y sus Rockers, los Big Rockers y números de baile a cargo de Eber y Nélida Lobato. En ese Buenos Aires un tanto adormecido en materia de música popular, con una vida social llena de convencionalismos y mojigatería, el rock es el despertador de una energía juvenil hasta entonces latente. Lo mismo sucede en otros países latinoamericanos. En Brasil, una cultora del samba-canción, Nora Ney, hace su propia versión del tema emblemático de Haley, mientras los jóvenes de la era prebossa empiezan a interesarse más por la música norteamericana. El impacto del rock and roll es regional, es continental... es mundial. Unifica a los jóvenes de todo el mundo y amenaza con enterrar viejas tradiciones nacionales.

Sin ser totalmente nueva a los oídos del público argentino, la banda sonora de *Al compás del reloj*, como poco más tarde la de *Celos y revuelos al ritmo del rock*, es como una implosión que conmueve el gusto de una ciudad que viene aceptando con cierta indiferencia la lluvia de ritmos nuevos, sin que ninguno la afecte verdaderamente. Ahora, sí, exclaman los productores de las discográficas.

Con el tango en retroceso y el folclore en transición, el sonido de Bill Haley que inunda las salas de los cines e incita a los jóvenes a bailar donde sea y como sea es el nuevo meridiano del baile moderno. Sin embargo, ya no se piensa tanto en lo moderno, como en tiempos del jazz, sino más bien en un aspecto sobresaliente entre los que se mueven al compás del reloj: la edad.

A diferencia del bolero, el mambo, el cha-cha-chá y por cierto el tango y el jazz, el rock se presenta en sociedad como el baile por excelencia de los adolescentes. Una expresión de sinceridad, en un mundo de simulaciones y equívocos. Un mundo peligroso, en el que el joven es visto como el enemigo público número uno.

"Cuando tenía 12 años apareció Bill Haley y Elvis Presley que me marcaron mucho", recuerda Willy Quiroga en una entrevista de Ezequiel Ávalos. "Me acuerdo que ibamos a bailar y cuando pasaban el *Rock alrededor del reloj* quedaba la pista vacía, los únicos locos que bailaban éramos nosotros y nos miraban con un odio que no te puedo contar." Billy Bond, por su parte, evoca aquellos bailes organizados por el disc-jockey Mario Naom, en los

que él se presentaba como Sandy y Los de Fuego. (El fuego siempre fue el elemento esencial de los bailes modernos.) Allí se bailaba rock and roll sin piedad.

Emular a Elvis será durante varios años uno de los juegos más frecuentes entre ciertos muchachos porteños. El más célebre imitador del cantante de Memphis será, sin duda, Sandro, incluso mucho antes de formar su grupo Sandro y Los de Fuego. Según cuenta su biógrafo Darío Suárez, para la fiesta escolar del 9 de julio de 1957 un Sandro (aún Roberto Sánchez) de 12 años de edad sorprende a todos con una exacta imitación de Elvis. "Mientras un disco de pasta sonaba en el salón, Sandro movía los labios como si cantara y bailaba con movimientos que creaban en el público de padres, alumnos y maestros la ilusión de tener al mismísimo cantante norteamericano frente a ellos." Más tarde vendrán las actuaciones con movimiento de caderas, transpiración y revoleo de campera.

La modelación de un baile y un canto a partir de unas pocas figuras centrales y carismáticas es un fenómeno mundial que revela ciertos mecanismos psicológicos y sociales: el rock and roll como subcultura de jóvenes que ansían tomar distancia de los gustos y modales de sus padres. Si bien el cine hollywoodense ya tiene muchos años en la "clonización" de sus astros y estrellas más populares, el rock and roll hace más real y factible el ejercicio de la imitación. Al fin y al cabo, es más fácil formar una banda de rock and roll con los amigos del barrio que conseguir un contrato para actuar en una película. El hágalo-usted-mismo es la invitación clave en la historia del rock.

Ahora, en el lugar del glamour cinematográfico se sitúa el cuerpo liberado de inhibición, cuerpo fetiche de toda una generación; el aura estelar ha caído para ser reemplazada por un sentimiento más carnal y directo, en cierto sentido más "terrenal", sin que ello signifique menos "teatralidad". Es como si en el juego del rock hubiese una reducción de las distancias entre el modelo y sus imitadores. La actuación se ha difundido y democratizado: está al alcance de todos.

Diferenciando al rock and roll del pop de los 60, Paul Yonnet ha hablado del primero como de una "cultura de máscaras", en la que todo sería objeto de imitación y simulacro, "puesto que la competición no se realiza simplemente entre los cantantes, sino que se desarrolla también entre los espectadores para asemejarse a sus ídolos".

Si esto sucede, el rock and roll se solidifica pronto como estilo, volviéndose un clisé musical, pero tiene la ventaja de ser algo coherente y fijado, "fundado en la repetición de actitudes corporales

y musicales, capaz de ser reproducido e inmediatamente reconocible". En efecto, pocos bailes resultan tan sintomáticos de un estilo y una época como el que practican los adoradores de Elvis. Muchos años después de su traumático nacimiento, en torpes programas de televisión o en improvisadas fiestas privadas, una pareja bailando rock and roll será siempre objeto de admiración de los espectadores pasivos. Espectadores que disfrutarán del número como de un exquisito juego de referencias históricas.

El rock and roll se va adentrando así en la cultura dancística de los barrios. Las nuevas "barras" de muchachos que planean las estrategias del fin de semana practican los pasitos más difíciles con versiones de *Hasta luego cocodrilo* y *Popotitos*, dos de los primeros temas traducidos al español. Se organizan bailes "especiales", para las práctica del nuevo estilo. En los asaltos reina el rock and roll. Algunos muchachos, incluso, se interesan más por el baile que por el fútbol.

Más que ningún otro ídolo extranjero hasta ese momento, Elvis se convierte en el referente musical de toda una generación que a veces se atreve a bailar tango, pero que disfruta desconcertando a los mayores con el rock and roll. En los clubes, los socios antiguos se sienten amenazados por los nuevos tiempos. En los bailes se abren pistas separadas: dos culturas, dos maneras de entender la música y los códigos del acercamiento y el contacto.

¿La juventud como un conjunto de prácticas culturales nuevas? ¿La juventud como una nueva identidad social? Sin llegar a ese extremo, un sector de la juventud argentina empieza a cuestionar desde lo festivo todo un sistema de valores. Y el baile habla claramente de cambios, de nuevas actitudes. El jazz de los años 20 y 30 había seducido a jóvenes de clase alta y media alta, principalmente. El tango de los 40 fue una fiesta de los sectores populares, si bien nunca perdió del todo su carácter policlasista. El rock, desde sus comienzos, recluta adeptos en prácticamente todos los sectores sociales. La única condición excluyente es ser joven, muy joven.

Una música que parece haber sido inventada para respaldar futuras interpretaciones psicoanalíticas y pedagógicas: cuanto más violento el rechazo de los adultos, más explícita y perturbadora la exhibición sexual del rock and roll. La pareja abrazada se desprende y aligera sus movimientos de caderas. Aún queda, no obstante, un lazo fundamental entre él y ella: ese brazo masculino que decide los cortes, marca la duración de ciertas figuras y, con gran precisión cuando se sabe bailar, es el eje que coordina

los pasos de la pareja. "Con el rock *se trabaja* con la compañera", señalan los milongueros más abiertos y receptivos.

La mano izquierda de él tomada de la derecha de ella, o las cuatro manos unidas por adelante, listas para el despegue: el rock and roll sigue siendo una danza de pareja tomada, aunque los movimientos hayan perdido simetría y ganado velocidad. El baile como espejo entre el hombre y la mujer es reemplazado por el baile como incitación y provocación entre dos cuerpos excéntricos que tienden a escapar del centro de gravedad de la figura compuesta. Figura que subsiste como puede a los embates de una música que incita a la atomización del baile: el rock and roll será la última danza de pareja en muchos años.

Más relajado que el jive negro, el rock and roll se baila con pequeños y veloces pasitos que transfieren el peso del cuerpo de un pie a otro. Es fundamental seguir con atención los cuatro tiempos del compás. El varón mueve primero el izquierdo hacia el costado, junta con el derecho y retrocede unos centímetros con el izquierdo para cerrar nuevamente con el derecho. En ese pequeño triángulo dibujado con los pies sobre el piso está el "básico" de un baile que, de ahí en más, se abre a otras posibilidades. Él o ella pueden dar una vuelta de 180 grados cambiando de lugar, pero sin desplazarse por la pista. La descarga encuentra su propio espacio.

A diferencia de la mayoría de los bailes "de salón", el rock and roll es un movimiento intenso y concentrado en un espacio acotado de antemano. La pareja no gira por toda la pista, si bien necesita de un predio propio de dimensiones considerables. El milonguero o el bolerista saben adaptarse al espacio de que disponen, evitando los codazos y los pisotones de la masa que baila. El rocanrolero, en cambio, que prefiere el nuevo jean al viejo pantalón con raya al medio de los tangueros, marca su territorio de entrada. Ahí está él y su pareja, y más vale que nadie lo moleste. Él hará pasar a su compañera de largo a largo entre los pies. La levantará, la pasará por detrás y se separarán. Enseguida él la agarrará de las manos en movimiento cimbreantes. Estarán juntos y separados a la vez.

La novedad del rock and roll es evidente. El charleston era suelto pero simétrico. Los bailes tropicales son flexibles pero siempre enlazados. El tango es disociativo —hay una postura arriba y otra bien distinta abajo—, pero se funda, más que ninguna otra danza popular, en la asociación inquebrantable de la pareja. El rock, en cambio, comete la osadía de poner en crisis una

combinación corporal ya sólidamente establecida. La ruptura ya estaba implícita en bailes negros como el Lindy-hop y el jitterbug, pero el rock tiene una reverberación social mucho mayor. Se expande horizontal y verticalmente. Quienes se mueven "al compás" de Bill Haley o Elvis Presley se están rebelando contra más de un siglo de abrazos musicales.

"Los jóvenes quieren bailar 'suelto', soltarse, mover el cuerpo; a las chicas les encanta bailar 'a los saltitos'. Hay en esta actitud mucho de liberación corporal, de disfrute de la corporeidad, de placer, de desahogo, de alegría." La observación de Ernesto Goldar destaca el nuevo rol de la mujer que baila, que ya no depende tanto de las indicaciones y "marcas" del varón. En la medida que el baile se vuelve más "suelto", la mujer es dueña de moverse como quiera.

El rock and roll reinstala en el centro del ceremonial dancístico el placer del baile. Paradójicamente, la más sexual de las danzas modernas es la que parece estar menos preocupada por los efectos "secundarios" del arte de bailar: hay más libido en una "apretada" de bolero que en el "bailar suelto" del rock and roll. Muchos creen, sin embargo, que la separación parcial de los cuerpos hace el baile más excitante. Su excitación excede el esquema de los bailes de pareja. Es una excitacion que roza lo místico, extática como en los derviches que giran y giran desprendidos de toda contingencia. ¿Una letanía, tal vez, de aquel charleston que bailaba Betty, el personaje de cómic de *La Nación*? Quizá. Pero hay una diferencia sustancial: las nuevas conquistas parecen irreversibles.

Con el rock and roll se altera también la cadena que, en tiempos de típica y jazz, iba del "café con camareras" al gran baile en el club, con la radio encargándose de la distribución hogareña de la música. Simon Frith ha escrito que con el surgimiento del rock and roll y el universo adolescente, el lugar de la escucha es el living de la casa o simplemente la habitación del *teenager*.

Allí se reúnen amigos y amigas a escuchar las últimas novedades discográficas. Allí bailan fuera del campo visual de los adultos (los padres), mientras estrenan un nuevo modelo con cambiador automático, cuatro velocidades y "un diseño que será famoso", o sintonizan el programa de radio de algún célebre disc-jockey, como el popular Mujica Jackson, el preferido de los nuevos danzarines argentinos. Y también la televisión, aún tímidamente, empieza a tener alguna importancia. Programas como *Desfile Musical* son ventanas a la música del mundo, si bien todavía tienen más raiting espacios al estilo *Esquina de tango*.

* * *

Son los años de los grandes "asaltos": encuentros organizados directamente por los jóvenes, sin que medie ninguna asociación o institución del ocio. A los "asaltos" (luego "malones"), que según los memoriosos nacen tímidamente a fines de los años 40, ellas llevan algo de comida y ellos la bebida. Esta clase de reunión, que suele ser vespertina, es más significativa de lo que parece. Habla de una mayor autonomía de los jóvenes respecto de los códigos de los adultos. En las décadas siguientes, los "malones" serán auténticas ceremonias iniciáticas para los ingresantes en la adolescencia.

Y a la noche, baile. En el Rock Club (Triunvirato al 3400), todos los domingos, desde las diecinueve, hay "bailes juveniles". Lo mismo sucede en el club Juventud de Belgrano, donde se anuncian bailes "con jazz americano en discos Odeón, Capitol y MGM". En la sede Social del Club Atlético Tigre se anuncian "2 grandes reuniones danzantes" con "moderna discoteca", y en el Alumni de Urquiza se organizan, a lo largo de 1957, los Primeros Campeonatos Sudamericanos de rock and roll. Cerca de la estación Saavedra, en Viento Norte, se organiza un "extraordinario concurso relámpago de rock and roll". En el centro, hay rock and roll en el Shimmy Club, lugar de encuentro de los afroargentinos. También hay en Casa Suiza y en el Teatro San Martín exhibiciones rocanroleras.

Lógicamente, en todos esos bailes la atención se centra en el rock and roll, pero aún no hay tanto material como para aguantar toda la noche. El boogie y el jazz pasteurizado de las grandes bandas, más algunas versiones dixieland, asisten al recién nacido y completan el programa de los bailes. Con los años, la oferta "especializada" irá aumentando: ¿acaso el universo del disco no está en plena expansión?

El disco long play, inventado en 1948, y el "simple" de 33 revoluciones son las auténticas estrellas de muchos "encuentros danzantes". En algunos clubes y locales se regalan discos a los mejores bailarines: son los orígenes de las grandes maniobras publicitarias de las compañías discográficas. Es evidente: se baila cada vez más con discos, y esto preocupa a las orquestas que, salvo las muy populares (Varela, Pugliese o D'Arienzo), ya no tienen la oferta de trabajo de otros años. Y el rock and roll parece haber nacido por y para el disco. Salvo Eddie Pequenino y algunas banditas de jazz disfrazadas de rockeras, en la Argentina no hay ni habrá durante mucho tiempo un rock and roll "en vivo".

Para la cultura adolescente que está naciendo, el disco es la llave de la diversión y el goce musicales. En la medida que progresa el diseño y aumenta la producción, la industria del tocadiscos se hace más competitiva y los equipos más accesibles al bolsillo de la clase media. Todos los años aparece un nuevo modelo de "fonógrafo eléctrico para animar sus bailes", con parlantes autodinámicos y, por supuesto, pick up de cerámica, con púas de zafiro. Es la época de la *high fidelity* y nadie quiere perdérsela. El boom del tocadiscos precede al del disco: entre 1952 y 1955 la fabricación de aparatos se multiplica por cinco en los Estados Unidos. Es como si los medios de reproducción sonora hubiesen estado esperando la llegada de un nuevo estilo musical.

El disco es la nueva medida del éxito de los artistas. Elvis vende 10 millones de placas en 1956 —10% de todo el mercado pop, un récord histórico en ese momento—, y el dato recorre los medios con inusitado poder persuasivo. En los Estados Unidos, la producción discográfica entre 1955 y 1960 es tres veces mayor que la de los años 1946-1954. Es evidente que los nuevos géneros musicales y el disco fonográfico son términos correspondientes. En la medida que esta alianza se consolida y avanza hacia un futuro mediático, con emisoras "negras" y "blancas" cada día más orientadas al sector juvenil de la población, las posibilidades del baile están en el vinilo que gira a 33 vueltas y unas fracciones más por segundo.

Desde luego, el impacto del fenómeno sobre la actividad de las orquestas es negativo en todo el mundo, y así lo hace saber el sindicato argentino de músicos. "Si realmente se trata de una cuestión gremial justificada", argumenta la revista *Cantando* en 1959, "los clubes deben aceptar el pedido de prohibición de discos en bailes hecho por el SADEM, y archivar los discos en el altillo y retornar a la casi olvidada costumbre de amenizar los bailes de todos los sábados y domingos de año con los mejores conjuntos típicos y de jazz (...) Eran otros tiempos que aún pueden volver para bien de la familia musical argentina; de los clubes que ganaban dinero con los bailes; de los bailarines que bailaban un tango detrás de otro —sin intervalos—; de los ejecutantes que ponían el alma en cada nota y se apilaban sobre sus instrumentos como si esa fuera la última vez..."

Pero se sabe que, tarde o temprano, las orquestas "en vivo" morirán. A fines de los 50 eso ya es más que una presunción. Se trata de una sospecha fuertemente instalada en la realidad. En ese contexto nacen y se popularizan los disc-jockeys, aquellos "pasadores" de discos que comparten sus gustos con los oyentes. Si bien el medio por excelencia del disc-jockey es la radio, los

bailes "con discos" requerirán también de sus servicios. Como probados sismógrafos del gusto musical de la masa danzante, estos selectores y "pasadores" de discos renuncian a bailar para que otros lo hagan. Serán los *voyeurs* privilegiados del movimiento nocturno.

Alguien tiene que elegir y poner la música que todos bailarán. Alguien tiene que postergar sus propios deseos de bailar para que otros lo hagan, con los grandes discos de cada temporada. No es un trabajo tan sencillo y seguro como parece. Sobre todo después del escándalo de la "payola" —soborno para los disc-jockeys— que hunde para siempre al famoso y radiofónico Alan Freed. Pero, al margen de estilos y maneras de proceder, el rol del disc jockey es fundamental en la nueva era de la difusión musical que nace a mediados de los 50. Tanto en la radio como en los bailes. Por entonces, el disc-jockey es un musicalizador itinerante, que va de baile en baile con su música. Se lo espera como a una estrella, y se lo extraña cuando no se lo tiene. Todavía no existen los disc-jockyes "fijos", atados a un lugar: esto vendrá más tarde, con la consolidación de la disco.

Como en otras épocas, lo que más se vende es lo que más se baila. En 1957, por ejemplo, entre las placas más "bailables" que festejan los jóvenes argentinos, están las nuevas grabaciones de Los Cuatro Amigos, Johnny Ray, Frankie y sus Cha-cha-chá, Bill Haley, Carlinhos, Mr Roll y sus Rock's y el tanguero Héctor Varela. El universo del disco es heterogéneo por definición. En él se entremezclan lo nacional y lo extranjero, lo tradicional y lo nuevo. En las secciones de los diarios dedicadas a las reseñas discográficas, la crítica por género deja su lugar al comentario de la totalidad discográfica. Y los bailables del domingo, al finalizar el fútbol, empiezan a incluir algún que otro rock and roll. Las grandes emisoras —El Mundo, Belgrano y sobre todo Splendid, siempre a la vanguardia del gusto musical— no son insensibles al nuevo ritmo.

En los bailes, la variedad discográfica permite el juego combinado de distintos géneros y estilos. Lo que en otros ámbitos hacen, no sin esfuerzo, diferentes orquestas, en los lugares en los que se baila a partir de una discoteca el bailarín salta de una grabación a otra con naturalidad. Y no es del todo cierto aquello de los "intervalos" o baches que padecen los clubes "con discos", según advierten los nostálgicos de las orquestas. No en la medida en que el oficio del disc-jockey se perfecciona, se generaliza y, en cierto modo, se estiliza.

Por otra parte, los costos de los bailes se reducen notablemente, ya no son imprescindibles las orquestas "de recambio"

—esas que "cubrían" a las consagradas cuando éstas tenían otros compromisos— y las reuniones empiezan a definirse más por las tendencias musicales que por las orquestas anunciadas.

Como contrapartida de tantas bondades, la nueva forma de contacto sonoro carece de esa cualidad personal, visible y casi táctil que tienen los bailes con orquestas. Muchas costumbres quedarán atrás cuando éstas pasen definitivamente a retiro: ya nadie aplaudirá después de cada tema; ya no habrá maestros de ceremonia ni *speakers* "en vivo", ni transmisiones radiofónicas desde los clubes, ni "barras" para cada orquesta. El disco no sólo matará a la orquesta. También barrerá con la interacción músico-público.

Se trata de un momento de cambio y transición, en el que los viejos milongueros empiezan a advertir la llegada de un tiempo menos atento a sus talentos dancísticos. Y sin embargo, el tango no ve al rock and roll con antipatía, al menos en un comienzo. Lo considera poco menos que un sucedáneo de otros bailes americanos del siglo, llenos de "vitalidad y energía".

No faltan los tangueros que creen que el rock and roll es como un revulsivo que, sin quererlo, terminará despertando al tango de su letargo, de su modorra creativa. Por lo pronto, ahí hay un buen tema para discutir, a veces acaloradamente. Mientras los oyentes de la audición *La revista dislocada* se divierten con *Rock con leche* —letra de Aldo Cammarota y música de Santos Lipesker—, unas pocas orquestas de tango logran suscitar el interés de los bailarines. Es un dato doloroso para muchos.

Hacia 1957, una nota en *El alma que canta* plantea el problema desde la cosmovisión tanguera: "Ahora que el rock and roll arrinconó al tango contra las cuerdas, dando la impresión de que puede ganar por knock out, los eternos salvadores (de café) diagnostican las causas de la mala performance y aconsejan la medida a tomar (...). Al tango hay que curarlo, señores. Y una vez curado, inmunizarlo. ¡Vacunarlo! ¡Tiene que aparecer un Pasteur del tango! ¡Un doctor Salk de la milonga! Y el tango no volverá a sufrir de "boleritis" aguda como aquella vez, ni de "rock and rollitis" como hoy..."

Tercera Parte

# La era del yo
# (1962-1999)

## Capítulo Nueve

# Los bailes del Wincofón

*Hora número 100. Más de cuatro días bailando sin parar. Están esos intervalos de diez o quince minutos cada dos horas, para dormitar un rato, tomar un poco de agua y aflojar los músculos o cambiar de calzado si es necesario, pero la maratón es la maratón. Hay que aguantar. Lo más difícil son las primeras jornadas. Después el cuerpo se acostumbra, así como los controles se relajan. Los fiscales saben que, a cierta altura de la maratón, las parejas ya no bailan, sólo se mueven suavemente, en un vaivén fatigado y calculador: hay que ahorrar energías, y los más duchos en la materia dormitan de a ratitos sobre el hombro de la pareja.*

*No es la primera vez que se organiza una maratón en la Argentina, pero ésta tiene algo especial. La han promocionado como la Gran Maratón Sudamericana De Baile, y se han anotado muchas parejas. A lo mejor los ganadores salen en el libro de los Récords o en el "Créase o No" de Robert Ripley. ¿Por qué no? O tal vez, en escala módica pero moderna, la maratón sea noticia en algún programa de televisión, uno de esos que informan, entretienen y pasan música durante toda la tarde. De todos modos, si nada de eso sucede, siempre queda la satisfacción del baile consumado. Lo bueno es bailar y aguantar: hace bien.*

*Hay unas cuantas parejas con posibilidades de llevarse la copa. Son las que bailan en una especie de jaula, mientras unas 7 mil personas, según calculan con generosidad los organizadores, miran, beben y a veces también bailan. El movimiento es*

*contagioso, si bien está claro que el esfuerzo de los de la jaula no se compara con nada. ¿Quienes son esos poseídos por el baile, que parecen bañados en salud por la música?*

*Pocho Pizarro aún no cumplió los 18 años. Dice haber aprendido a bailar solo, a los 12, cuando los vecinos de su barrio sacaban el combinado a la vereda y todos bailaban con todos, en un estado de gracia que sólo el baile puede alcanzar. Pizarro asegura haber aprovechado que un conocido amante del baile se lesionó y ahora él lo reemplaza en la maratón. Ésta se lleva a cabo en el club Casablanca de la ciudad de Córdoba, a unos cuantos kilómetros de su querido Lanús. Pero más lejos están Lima, Santiago, Montevideo, Asunción... En esas ciudades también se baila para batir el récord sudamericano de permanencia en una pista.*

*Pizarro y su compañera van ganando. Lo saben porque el fiscal del Casablanca acaba de comunicarse por teléfono con sus colegas de los otros países. Una pareja de peruanos estuvo cerca, pero aflojó a la hora número 95. Ya está, nadie llegó a las cien horas. Pero Pizarro, que confía más en su energía que en las comunicaciones, prefiere asegurarse el trofeo. Bailará con su amiga un poco más. ¿20 o 30 horas más? Quizá. No puede permitirse que se dude de su triunfo.*

*Después del primer día, el esfuerzo ya no es tan terrible. El cuerpo se acostumbra, se deja llevar por el tempo musical. El bailarín ya no domina los movimientos, sino que éstos lo dominan a él. Es como en natación, piensa Pizarro: todo es cuestión de resistir hasta que se cambia el aire. Además, según se estila, para las últimas horas del certamen el club contrató una orquesta que tocará todos los ritmos. Un lujo. Hay que ver la diferencia. Ahora están todos acostumbrados a los discos, a las discotecas, a los disc-jockeys, a los programas de radio de novedades discográficas, a los discos por televisión, a los discos en el Wincofón de la pieza o el living, con cambiador automático para no tener que levantarse a cada rato. Pero la orquesta, que sólo se la ve una vez por año en los bailes de carnaval, tiene un brillo especial. Y la maratón se merece ese brillo.*

*Mientras baila, Pizarro piensa, recuerda. Por ejemplo: una vez, hace poco, bailó un tango con su mamá. Ella es una profesional: años en la empresa de Lopecito, años de tango, cuando hacía falta cierta valentía femenina para atreverse a vivir de milonguera. ¿El nene sabe bailar tango?, se rió mamá aquella noche, en el baile de la prima, mientras su hijo, un rocanrolero consumado, le hacía algunos cortes y quebradas. Nada mal, si se tiene en cuenta que en materia de tango no es muy bien visto pedir*

*consejos. Él nunca los pidió. Tampoco tomó clases, aunque ahora podría dictarlas, si quisiera. Pero no lo hará, no por ahora. El baile es una práctica social pero también un saber secreto, individual. Y a Pizarro nunca lo convencieron las academias, que están en franca decadencia. Eso de tener que pagar para salir bailando le parece humillante. Cuando en los intervalos de la maratón alguien se le acerca a preguntarle con quién aprendió a bailar, él responde con otro signo de interrogación.*

*Claro que la sorpresa materna tenía sus fundamentos. Para Pizarro el primer baile fue y en cierto modo sigue siendo el rock and roll. Lo baila por razones generacionales, musicales, físicas. Lo baila con todos los detalles, y a veces lo baila con figuras del jazz. Del "jazz abrazado", como suele decir él. También conoce el chachachá y la flamante cumbia que tocan los Wawancó en los clubes de verano. No le rehúye ni al pasodoble ni a la ranchera ni al chamamé. Vio la otra vez a un tipo gordísimo, que apenas podía caminar. Bailaba con su hija un chamamé con un toque tan delicado y personal que nunca lo olvidará. Abajo era un elefante, pero en la pista parecía Fred Astaire. Un Fred Astaire del chamamé, si vale la comparación.*

*En fin, Pizarro es un bailarín múltiple, un camaleón de los bailes populares. Porque él no cree que un baile determinado anule a los otros. Al contrario, se puede bailar un ritmo norteamericano o cubano o brasileño con algunas figuras de tango, ¿por qué no? Él ya lo está probando con el mambo y no le va nada mal. La cuestión es saber escuchar y entender cada ritmo.*

*A la hora 110, Pizarro se lanza con un twist. Es como una yapa para los curiosos. Y la gente mira y se divierte. Rodillas flexionadas y cintura giratoria, moviendo los brazos como en una carrera de fondo. Y, de vez cuando, una mano para la compañera, para que no se pierda, para sostenerla en las buenas y en las malas. No hay caso, ese gesto es fuerte en él... ¿o más fuerte que él? A Pizarro le cuesta soltarse del todo y moverse completamente solo, como se usa en estos días. El necesita tomar a su pareja de baile como sea: una mano, un abrazo incidental, algún signo corporal que enlace los viejos rituales del cuerpo a cuerpo con la dinámica centrífuga de los nuevos bailes.*

*La voz de Chubby Cheker lo alienta desde el disco. Nada menos que Chubby Cheker, que, según dicen, lleva vendidos millones de discos por todo el mundo. ¿El rey del twist también habrá salido de alguna maratón, en los Estados Unidos? Pizarro sabe que allá existen maratones desde hace muchos años; son pequeños circos romanos, con los bailarines devorados por la música, muertos de cansancio pero dispuestos a bailar hasta las últimas*

*consecuencias, prisioneros de una manía colectiva, nacional.*

*Lo de Córdoba, piensa Pizarro con premeditada indulgencia, es más suave, tal vez más agradable. Pero, cómo negarlo, aquella carrera por el récord sudamericano genera expectativas. ¿Y si él es realmente el ganador? Y sí, ya se lo dijeron dos o tres veces: ganó cómodo, puede parar de bailar y quedarse quieto de una buena vez. En ese caso, quién le dice que no lo llame algún productor de espectáculos de la calle Corrientes, y entonces sí, él pueda dedicarse de lleno al baile. Ser un profesional, otro argentino que se gane la vida moviéndose con música de todo tipo.*

*Aunque es muy joven, casi un chico, Pizarro ya hizo méritos para ser premiado. Empezó cuando estaba en la escuela y con sus amigos jugaban a ser bailarines de rock and roll. Por entonces empezó a ir a los bailes de Lanús, Quilmes y Avellaneda, donde dejaban entrar a los menores. En el centro no se podía, era todo más complicado, pedían documentos y demás. Pero en el gran Buenos Aires, donde seguía haciendo furor la orquesta de D'Arienzo, la única que podía destronar a los discos, Pizarro se sentía un adulto. Más aún cuando un grupo de artistas medio circenses lo invitó a la gran aventura de las giras. Aquello parecía una película.*

*Fue así como a los 14 o 15 años, Pizarro se acostumbró a vivir en un camión que recorría toda la provincia, y más allá también. Cantantes, contadores de chistes, fonomímicos, teatristas y monologuistas, músicos: aquel grupo fue la gran escuela artística de Pizarro. Y él se supo hacer un lugarcito en la rutina de los shows. Aprendió a bailar con escobas, con cualquier tipo de música. Había que verlo milonguear con una escoba en cada mano, tirándoles ganchos y arrastres a las maderas, que a los pocos compases ya parecían las piernas de una mujer. A la gente le gustaba el número, y Pizarro decidió perfeccionarlo. Ya lo volvería a usar.*

*La maratón está llegando a su fin con una canción de Billy Cafaro que a Pizarro no le gusta nada. Cafaro es de los que piensan que el tango se acabó, que es cosa del pasado: "¡Crimen del tango!", canta ese tipo de la barbita con aires de rockero, aunque de auténtico rockero tiene muy poco. La nueva ola parece arrasar con todo lo viejo. Se graban discos espantosos en los estudios donde antes registraban las glorias del tango, y encima la gente los aplaude y festeja como si fueran Elvis y sus pares.*

*Y no es cuestión de géneros, al menos no para Pizarro. Él, como todo muchacho de Lanús, tiene el corazón tanguero, aunque las piernas se vuelvan locas por el rock y todo lo nuevo. Para él no hay contradicción, al menos no en esas grandes pis-*

*tas de baile al aire libre en las que cientos, miles de personas atienden cada disco como si fuera el primero, el más importante de sus vidas.*

*Cuando vuelva a su casa en el mismo colectivo que lo introdujo en el reino del baile perpetuo, Pizarro va a dormir un día entero. Después, ya descansado y listo para otros cotejos seguramente más fáciles, le contará a su mamá que tal estuvo la maratón, con qué música bailó, si pusieron o no tangos y si ella conoce a la orquesta del cierre, que a él no le pareció cordobesa. Más tarde, cuando ella no esté, esperará que algún productor lo llame. Mientras tanto, calmará la ansiedad bailando solo o con sus amigos en el living, con el Wincofón a todo lo que da. Con escobas o sin ellas. Eso ya se verá.*

* * *

El concepto de década como segmento de significación histórica es siempre un tema controvertido. Sin embargo, los años 60 debutan con una fuerte vocación de cambio y ruptura con respecto al pasado. A poco de empezar la década, todos parecen tener conciencia de que están viviendo y vivirán una época singular. Una década frenética: así bautiza el semanario *Primera Plana* al decenio en un temprano 1964.

Tanto desde las "bases" juveniles como desde la superestructura comercial que intenta aprovechar el nuevo impulso consumista de la Argentina, se detectan novedades. En otras palabras: el rock and roll a la manera de Elvis Presley y Bill Haley ya no representa tan claramente como antes al futurismo juvenil. Aquella música fue pionera de los cambios que vendrían, nadie lo duda, pero los 60, a su vez, prometen otras emociones.

Por lo pronto, lo nuevo está de moda. En la Era del Jazz, la música era *moderna*. En los años masivos del tango, era *popular* y *nacional*. Con Elvis y sus epígonos, la música se volvió *joven*. A comienzos de los 60, la música debe ser, antes que nada, *nueva*. Joven y nueva. Eso es lo que son, en la Argentina, Billy Cafaro, el mexicano Enrique Guzmán y sus Teen Tops o el españolizado Luis Aguilé. Con el reinado de la televisión y una máquina de fabricación de iconos masivos más aceitada que nunca, la oferta de primicias parece estar asegurada. Nueva Ola: he aquí una expresión clave que atraviesa todas las artes y todos los negocios.

* * *

Los ídolos de comienzos de los 60, extranjeros y nacionales, son ídolos mediáticos. La empresa Escala Musical, fundada por José Bayón en 1954, tiene su espacio televisivo, su franja radiofónica y, como en los tiempos de Radio Belgrano y las orquestas, sus propios y bien auspiciados bailes de fin de semana, así como los especiales de carnaval (los de 1965 son los más concurridos en muchos años, según informaciones periodísticas). No se trata de una cadena de emisión y recepción totalmente novedosa, pero su lógica interna sí es diferente: ahora los ídolos son concebidos para una duración corta, y por ende una rentabilidad inmediata. Son figuras que se consumen velozmente. Y también ligeramente: no crean lazos muy sólidos con sus públicos, aunque las adolescentes se enamoran de ellos a través de la radio, la televisión y las fotonovelas que ficcionalizan sus vidas.

La aceleración es el signo de los tiempos. Desde comienzos de los 60 y hasta el próximo milenio, el mundo aprieta el acelerador sin mirar mucho el paisaje, pero con una nueva sensación de velocidad. En el área del entretenimiento, eso se ve reflejado en una nueva actitud de consumo cultural. La búsqueda de novedades lo domina todo. La oferta, desde luego, pondrá en circulación algunos "bienes duraderos", pero lo masivo suele ser descartable a corto plazo. Salvo excepciones que, en su momento, demandarán alguna que otra reflexión sociológica, las figuras musicales suben y bajan con gran rapidez. Tienen vidas artísticas muy cortas, que nutren un régimen de consumo desmemoriado: lo nuevo siempre desplaza a lo viejo, porque lo nuevo existe en contraposición a lo viejo. Quizá por eso, con los años, se acuñará otra definición de lo clásico: lo será aquello que sobreviva por lo menos una década y esté por lo tanto en condiciones de ser disfrutado y comprendido por dos generaciones. (Dicho sea de paso, también el concepto de generación, en relación con el consumo cultural, se "acelerará".)

En términos generales, la idolatría de los años del Club del Clan es de baja intensidad. El "clan" vende una imagen despreocupada, alegre y de muy escasa credibilidad, "comprada" por "los hijos de la inercia", según la definición de Miguel Grinberg. Con la excepción de Palito Ortega, cuya fama trasciende en significación social a la de cualquier otro ídolo de la época, los miembros del "clan" trabajan sobre la idea de que ellos son comunes y corrientes. Están ahí casi por pura casualidad. Es fácil identificarse con ellos. Son figuras intercambiables, y se diferencian entre sí por pequeñas señales absolutamente externas a la música.

Algunos de sus integrantes, como Raul Lavié, tienen algún talento musical y lo sabrán desarrollar más tarde, totalmente fuera del pop insulso del "clan".

Pero con el surgimiento de los Beatles y el movimiento londinense de mediados de los 60 las cosas cambiarán sustancialmente dentro de la subcultura juvenil. Emergerán otros referentes internacionales. Una nueva producción legitimará el pop: será música *artística*, desarrollando espacios nuevos para la experimentación. Nuevos timbres electrónicos, sumados a esquemas melódicos bastante novedosos y una rítmica que va de la obviedad a la sorpresa, harán del pop un arte de collage sonoro lleno de sugestión y poesía. Con discos como *Revolver* y *Sergeant Pepper* de los Beatles y los de Jimi Hendrix, Cream y los Rolling Stones, entre muchos otros, el pop dejará de ser esa "música ligera" de los jóvenes que bailan "suelto". Los "frenéticos" habrán encontrado, finalmente, la música que los exprese. Y esta no siempre será bailable.

Las modulaciones artísticas, sin embargo, tendrán sus efectos en la música joven argentina algunos años más tarde. Salvo algunas excepciones como Los Gatos o Moris, quienes practican el *estilo* joven en el país comprendido entre Frondizi y Onganía exaltan una festividad que se desentiende del *arte*; éste pasa por otro lado. El auténtico rock nacional, que empieza siendo parte de una ambigua "música beat", ganará personería estética no antes de los años 70. En tiempos de la revista *Pinap*, el notable Almendra, con las composiciones de Luis Alberto Spinetta, es aún un conjunto de "música beat", lo mismo que Los Gatos de Litto Nebbia y el naciente Manal.

No sorprende, entonces, que los pioneros del rock nacional, que no están ajenos al clima intelectual de los *happenings* que se organizan en el Instituto Di Tella de la calle Florida, figuren en las programaciones de carnaval. Los rebeldes figuran al lado de los Wawancó, Pintura Fresca y estrellas internacionales, como Raphael o Johnny Halliday y Silvie Vartan. Tampoco es del todo extraño que la gran bolsa del beat sea, desde la perspectiva comercial de *La Escala Musical* o de futuros ciclos y programas al estilo *Alta Tensión*, una sola cosa, compacta y vendible. Esas chicas y esos chicos vestidos a la última moda que bailan el "último pasito" como autómatas sobre tarimas individuales: el clisé juvenil de la televisión se mantendrá intacto durante varios años.

A comienzos de los 60, los jóvenes del "clan" son, en cierto modo, la antítesis de otro ídolo musical: Julio Sosa. Éste logra

revitalizar, al menos por un par de años, el alicaído mundo del tango con una expresión de virilidad rioplatense que llega a la juventud con un estilo "atemporal". Pero el esfuerzo de Sosa y su innegable popularidad entre un público joven no son suficientes para la reivindicación sociocultural del tango.

El Club del Clan y su secuela beat parecen haber nacido como contrapeso de todo lo que representa El Varón del Tango. Rock, twist, beat... el mundo de la música nueva y joven —la música ye-ye, como se la comienza a denominar en los países latinos, de Brasil a Francia— se justifica a sí mismo en la sucesión ininterrumpida de estilos que se presentan como modas. La destrucción de un valioso catálogo de grabaciones históricas para reemplazarlo por el melodismo baladí del Clan —un crimen que los tangueros le endilgan al productor de RCA Ricardo Mejía— simboliza la radicalidad de la mudanza generacional.

Pero el tango no muere definitivamente. Es más bien un muerto vivo. En algunos bailes de carnaval todavía se puede ver y escuchar a Juan D'Arienzo, José Basso, Alfredo De Angelis y el clásico de los clásicos: Osvaldo Pugliese. Aunque también don Osvaldo tiene problemas. Según contará Rubén Terbalca, el pianista y director sufre la humillación de que en un baile de carnaval le tiren monedas para que se vaya: la gente espera a Neil Sedaka, de paso por la Argentina. Los ídolos de ayer hoy son figuras marginales. Curiosamente, el tango tiende a refugiarse fuera de su zona característica, allí donde la vorágine del cambio parece no llegar, o llega a destiempo.

"Para encontrar el tango vigente en el pueblo", escribe Blas Matamoro en 1969, "que lo acepta vivo y lo recoge en forma bailable, que es la manera indiciaria sin discusión de la acogida corporal, hay que alejarse de la gran capital del tango, entrar en conglomerados urbanos en que se dan las condiciones de sociabilidad que hicieron posible el tango bailable y popular en Buenos Aires y en otro tiempo. Hoy día es más frecuente oír tangos en las calles, cafés y radios del interior argentino que en Buenos Aires. Menos sometidos aún a los medios difusorios de la industria cultural de masas, recogen aún las costumbres del divertimento antiguo."

Para la nueva juventud, el tango es una expresión conservadora y represiva de lo corporal. Se han invertido los términos culturales de comienzos de siglo. Lejos de ser transgresor y prohibido, el repertorio típicamente porteño es, ante la vista hipersensible e iconoclasta de los 60, el último estertor de un país que se va para ser reemplazado por otro. Si, como recordaba José Tallón, en su etapa de música prohibida el tango enfrentaba en-

tre sí a los integrantes de una familia, en los 60 vuelve a darse una lucha generacional, pero en sentido inverso: al tango lo defienden los mayores y lo critican los jóvenes.

La música porteña también tiene su vanguardia, con Astor Piazzolla a la cabeza. Son los años del mejor quinteto, pero el movimiento del "nuevo tango" es apreciado por una minoría. Y no de bailarines, precisamente. En líneas generales, Piazzolla repudia el baile ("No hago música para bailar, sino para escuchar", proclama una y otra vez) y la música que lo alienta. Está fuertemente enfrentado a Alfredo De Angelis, símbolo de los bailables de la radiofonía de los 50, y está totalmente al margen de los circuitos tangueros. Desde que en 1955 formara el Octeto Buenos Aires, su música se ha vuelto indescifrable para los milongueros, salvo para Juan Carlos Copes ( que para entonces ya se ha convertido en un bailarín de escenarios y un talentoso coreógrafo del tango moderno).

Una encuesta de *Primera Plana* de 1963 advierte que a los jóvenes el tango no les interesa mucho. "Muy pocos saben bailarlo, pero todos prefieren desde Gardel para atrás. El tango moderno no es muy tango." La opción nacional parece ser el folclore, que vive desde finales de los 50 un auténtico boom. Por primera vez, la música de origen nativo penetra en diferentes clases sociales. En una encuesta realizada por Regina Gibaja entre el público que asiste a exposiciones del Museo Nacional de Bellas Artes en 1961, el género más "votado" en materia de música popular es el folclore, seguido a una considerable distancia por el jazz y el tango.

Es la época de las guitarreadas y las peñas, en clubes y confiterías, pero sobre todo en casas particulares. Los temas que suelen interpretar los hermanos Ávalos, los Chalchaleros o los Fronterizos pasan de boca en boca y de mano en mano, cuando la guitarra "criolla" desplaza en los hogares de la clase media al tradicional piano que ejecutaban en otros tiempos las señoritas de la casa. Quién más quién menos, todos conocen la letra de alguna zamba. Y el que no participa de este furor por la cancionística criolla se siente tan "sapo de otro pozo" como aquel porteño que en los 40 y 50 no sabía bailar tango.

Las ventajas de la guitarra son obvias. Se trata de un instrumento móvil, ubicuo y relativamente fácil, al menos si se lo ejecuta como fondo de acompañamiento. No es difícil ejecutar los cuatro o cinco acordes de los que están compuestas las zambas célebres. Los cancioneros inundan los kioscos de revistas; traen

las letras con "los tonos" para "sacar" en la guitarra. Y el rasguido tampoco es inaccesible, una vez que se ha escuchado con atención un ritmo ternario. Algunos se atreven también con el bombo. Y no faltan los jóvenes urbanos que, con las gargantas inflamadas de folclore, se visten con atuendos de campo transculturalizados: ponchos y zapatillas, para dar "tono" folclórico a las reuniones.

Por otra parte, la guitarra es una ventana al mundo siempre cambiante de la música popular. De la zamba se puede pasar a un flamante tema de bossa nova, si el practicante de turno se da maña con el instrumento. Y no faltarán las adaptaciones guitarrísticas del pop, el bolero y las canciones francesas de moda. Todo es cuestión de entusiasmo y de un mínimo conocimiento musical. Frente al inhibitorio requisito de la alfabetización musical que exige el piano, la guitarra aparece como el más democrático y popular de los instrumentos, el único capaz de ganarse nuevos cultores intuitivos. Ganarse a los que tocarán música "de oído".

Como han señalado Héctor Zinni y Beatriz Battilana, 1962 es el momento clave del boom. Desde un año antes se lleva a cabo un festival en Cosquín y en el 62 se organiza en Buenos Aires el Primer Festival del Disco Internacional, que premia placas de los Huanca Hua, Ramona Galarza, Los Quilla Huasi y Eduardo Falú. Se edita por entonces la revista *Folclore*, dirigida por el historiador y letrista Félix Luna, y en los bailes de carnaval de las principales ciudades del país la oferta de conjuntos —casi siempre cuartetos— y solistas del género es muy amplia. Por primera vez, la demanda de guitarras y discos de música nativa agota todos los stocks. Si bien la onda decaerá enseguida ("el folclore se desinfló de golpe", señala un cronista en 1963), el género ocupará por muchos años un espacio importante en los gustos musicales —y literarios, habría que agregar— de las poblaciones urbanas de todo el país.

La vía de comunicación por excelencia del folclore es el canto más o menos espontáneo en reuniones sociales. Muchas veces en sintonía con las nuevas demandas políticas, el folclore deviene en canción de protesta o, al menos, en gesto reivindicativo. ¿De qué? De las tradiciones silenciadas durante largos años; de una habilidad (la de la guitarra y la voz) al alcance de todos; de una mayor ecuanimidad social; etc. Ante todo, el folclore es una música "para cantar y para escuchar", que teje sus *mensajes* con la palabra y la melodía, siendo el ritmo fundamental.

Aunque el boom de las canciones nativas —o escritas a la manera nativa— tiene que ver, principalmente, con las guita-

rreadas, en las peñas se acostumbra a bailar. Y el viernes es el día de las peñas bailables. En clubes como el Social Mariano Acosta de Floresta, para el primer turno de baile hay cola desde las cuatro de la tarde. Es común que los clubes tengan una subcomisión de folclore encargada de pautar los bailes, elegir los conjuntos que habrán de contratarse para los carnavales y planificar ciertos detalles. Por ejemplo, en algunos bailes de carnaval se baila con talco, en alusión a la Chaya, el carnaval de la puna. El talco simboliza las cenizas del diablo: todo sea por lograr un efecto folclórico más o menos convincente.

Este fenómeno de bailes folclóricos en los barrios porteños se extiende a lo largo de los 60, llegando incluso hasta los primeros años de la década siguiente. Un programa de televisión como "Guitarreada Crush", conducido por Aníbal Cufré, difunde el folclore entre la juventud. En los colegios secundarios se llevan a cabo concursos de canto y baile y en las "peñas del paquetito" chicas y chicos se citan para bailar ritmos provincianos (Ellas llevan la comida y ellos compran la bebida en el bufé del club; se trata de una versión institucional del "asalto").

A pesar de que los profesores de las "prácticas", en su mayoría cordobeses, tiene fama de "levantadores", las peñas son ámbitos esencialmente familiares. "Además se rescataba a la mujer", recuerda Eduardo Fulguez, gran frecuentador de peñas en los 60. "En las prácticas había más mujeres que hombres. Los códigos eran diferentes a los del tango. Por ejemplo, había que ir a sacar a la chica a la mesa. Siempre. Jamás la mirada insinuante o el cabezazo. Las madres se quedaban tranquilas. Y más de una vez ellas también bailaban."

Fulguez también recuerda el despertar de la cumbia y su "época de oro", entre 1960 y 1966. "En confiterías como The Garden, Saint George, en Vicente López, La Perla de Boedo o Bamboche, en Flores, combinábamos folclore, bolero y cumbia. Ahora las madres ya no estaban tan tranquilas. La cumbia, a diferencia de la zamba y otros bailes folclóricos, era divertida y erótica, y no tenía tanto éxito en los clubes como en las confiterías. Solía venir acompañada de rumbas y merengues. ¿El público de la cumbia? Podría decirse que los provincianos que cultivaban el chamamé en algún momento se volcaron a la cumbia, aunque también la bailábamos muchos porteños."

Retroceso del tango, pero irrupción de otras músicas: en los 60 no hay deserción de las pistas de baile, si bien muchos tienen esa impresión cuando recuerdan las concentraciones tumultosas de los 40. Los libros de recaudaciones de los clubes, sobre todo en las semanas de carnaval, baten sus propios récords, pero

la dancística está concentrada en un número menor de sitios, el circuito de los viejos dancings y boîtes está en crisis y la Argentina de "la típica y la jazz" está definitivamente superada. El país del módico Wincofón con cambiador automático para simples y elepés y de las citas adolescentes ya no espera que la orquesta o el conjunto en vivo salgan a escena "pa que bailen los muchachos".

El tocadisco Wincofón —o simplemente "el Winco"— ocupa, en cierto modo, ese punto intermedio entre el viejo receptor de radio doméstico y la rocola del bar o del restorán: es un pasadiscos sencillo y accesible, un verdadero amigo de la chica y el chico que se preparan para el coqueteo del sábado a la noche. El Winco revoluciona el mercado. Surgido hacia 1957 como "el caballero de la música", está al alcance de casi todos, y la clase media lo adopta inmediatamente. El querido Winco permite escuchar hasta 6 long plays seguidos —o 12 simples—, gracias a su fabuloso cambiador automático. Si el viejo y aburguesado combinado preside el living comedor y es operado por los mayores de la casa, el Winco es propiedad de los jóvenes. Transportable y personal, se introduce definitivamente en las habitaciones de las chicas que sueñan con los Beatles y se saben de memoria *Perfidia*.

Y también está, como siempre, la radio. A lo largo de los 60 y 70 audiciones como *Modart en la Noche* —con su "corresponsal exclusivo en Estados Unidos Jerry Masucci", años después el principal productor de música salsa— acortan distancias entre las grandes metrópolis productoras del Pop y Buenos Aires. Como los viejos "bailables" del domingo, los espacios de "música moderna" anticipan lo que pasará el disc-jockey, o reafirman lo que ya es exitoso. En una época en la que el disco importado es una curiosidad, aquellos programas de radio y algunos disc-jockeys de fiestas son los únicos nexos entre el público joven argentino y la música de la nueva generación. Más tarde llegarán las transmisiones en frecuencia modulada, que en sus comienzos brindarán sólo música, y en los 80 será más fácil conseguir "lo último" en moda musical.

Como ha estudiado Patrice Flichy, "el transistor y el microsurco no sólo se beneficiaron para su lanzamiento de una nueva forma musical (el rock), sino sobre todo de una mutación profunda de la vida privada. La familia no ha desaparecido, pero se ha transformado profundamente; el hogar se ha mantenido, pero como lugar de yuxtaposición de prácticas individuales".

De esas prácticas, la de los jóvenes es sin duda la más noto-

ria y relevante. No porque ellos disfruten más de la música que los adultos, sino porque la música es un auténtico marco de referencia del universo juvenil. La identidad juvenil, sometida siempre a pequeñas mutaciones, parece estar en juego en los discos que, sin mucho relieve sonoro, reproduce el Wincofón monoaural. En el oscilante gusto de los oyentes de música beat se puede escuchar el latido de una generación.

La industria del disco crece o sobrevive —según las oscilaciones de la economía argentina— a partir del consumo adolescente de la música grabada. En su número del 14 de mayo de 1968, *Primera Plana* informa que, según encuestas realizadas entre editores y vendedores, la gran masa compradora de discos es la de los jóvenes de entre 13 y 20 años, muchos de los cuales escuchan previamente los discos que tal vez comprarán en las cabinas de audición de las principales tiendas. Y las preferencias se vuelcan al Pop o música beat: 80% para esta música, mientras el folclore —ya para 1968 en leve retroceso— factura un 15 % de las ventas (compartido con el tango) y el género "clásico" un 5%.

El pacto de la juventud con los discos se extiende a los ámbitos bailables "por naturaleza". En las fiestas de carnaval, sigue habiendo números "en vivo", pero estos rara vez son bailables. A los músicos "especialmente contratados" para el baile se los va "a escuchar", aunque la audición no siempre sea apacible. Entre 1968 y 1974 hay una seguidilla de visitantes de verano que, de Neil Sedaka a Joan Manuel Serrat, hacen de los bailes de carnaval verdaderos recitales, casi siempre al aire libre. Y cuando la estrella canta, ya nadie baila. Esta alternancia entre audición *pura* y baile se mantendrá durante muchos años, dándoles un nuevo impulso a las fiestas de carnaval.

Hacia 1969 no hay club que no publicite su baile de carnaval "con discoteca bárbara" y "sonido de película" (el cine es el gran referente cultural del siglo XX, qué duda cabe). La música parece haber cambiado definitivamente, cortando las amarras que unían al país bailable con el pasado. Por ejemplo, en los bailes que Escala 69 organiza en River Plate, Independiente, Defensores, Velez Sárfield y El Velero, entre otros sitios, la gente ya casi no se mueve con el tango. La música porteña está desterrada de las prácticas sociales. Ahora todo parece una gran discoteca de música pop. Lo mismo puede decirse de los bailes de los 70, si bien al promediar la década se empezará a sentir la ausencia de una música bailable "con gancho".

Una noche de 1964 se inaugura en Los Angeles un local lla-

mado Whisky à-go-go, para algunos la primera *discothèque* del mundo, aunque en Francia ya existían algunos reductos de características parecidas. En todo caso, siendo la disco un fenómeno eminentemente pop —así como la boîte era sinónimo de noches europeas— es lógico considerar que son los norteamericanos los primeros impulsores a gran escala de un lugar y una modalidad de encuentro diferentes.

Paradójicamente, el que será un espacio aborrecido por la contracultura —la disco será acusada de "careta" o falsa, salvo excepciones— tiene como antecedente reconocido los *light shows* de la era sicodélica, cuando allá por 1965 Bill Graham organiza en el Fillmore grandes sesiones de música, luces de colores, drogas y, desde luego, bailes espontáneos. La búsqueda del goce juvenil como respuesta al sistema de los adultos —básicamente, el sistema de la política— se expresa en el baile "suelto" y su nuevo entorno. Esos chicos y chicas protagonizan eso que Theodore Roszak llama "la rebelión de los centauros", una acción más o menos espontánea y conjunta contra la inmovilidad y la apatía conformista de los adultos. Las primeras discotecas encarnan esa noción de libertad contestataria.

Allí, en ese *locus* del baile y de la noche, el pop ya no invita a moverse con los atléticos pasos del rock and roll. Son tiempos del twist, la primera danza popular moderna de pareja completamente "suelta", de nexo más visual que táctil. Si bien aún se sigue bailando "de a dos", los movimientos de uno y de otro ya no se corresponden; en el mejor de los casos, se parecen. Ya no hay una dinámica dual. No quedan rastros de los códigos "de salón" que rigieron durante muchos años —¿más de un siglo?— el baile de los tiempos modernos. Ha nacido la Era del Yo: un cuerpo baila consigo mismo, libre de toda constricción, más allá de todo error —nadie "baila mal" el twist, porque ya no hay una "coreografía" de pareja que así lo determine—, mientras una música proteica envuelve a los bailarines distendidos, protegiéndolos de cualquier molestia externa.

Claro que se trata de un Yo que participa de un nuevo sentido de pertenencia colectiva: se va configurando un Nosotros del baile *moderno*. El twist atestigua el cambio: otros movimientos, otro territorio. Y quizá también otra vía de liberación corporal. Según Umberto Eco, el twist desencadena tendencias reprimidas, una de las funciones del arte, según el esquema de Charles Lalo que cita el semiólogo italiano. Y para el líder negro Eldridge Cleaver, decir twist es decir revolución de los cuerpos y las mentes, una conmoción cervical capaz de liberar, como decía Eco, esas fuerzas reprimidas, tapadas por un barniz cultural. Se tra-

ta de una conmoción de origen negro, desde luego: “El twist fue un proyectil dirigido, lanzado desde el gueto hasta el corazón mismo de los suburbios. El twist logró, como no lo habían podido hacer ni la política ni la religión, ni el derecho, escribir en el corazón y en el alma lo que Suprema Corte sólo podía escribir en los libros. El twist fue una forma de terapia para una nación convaleciente”.

Pero el twist trae otra gran novedad: curiosamente, se trata del primer baile, desde la ruptura violenta del rock and roll, que no excluye a los “viejos”. Desde luego, la mayoría de los aficionados al twist son jóvenes o adolescentes —gente con las rodillas en buen estado— pero la danza es practicada por gente de todas las edades. Ahí están, como prueba visual del impacto social del twist, tomas cinematográficas y televisivas en las que famosos y famosas de más de 30 años se divierten al ritmo de Chubby Cheker, el “inventor” de la especie. Se dice que, entre los fans célebres que tiene el twist, están Greta Garbo, Margot Fontaine, Judy Garland...

El twist introduce en el pop a nuevos conjuntos y bandas, pero no excluye a formaciones de larga data que “actualizan” su repertorio para no perder el apoyo de los que más bailan. Es bastante frecuente, entre 1962 y 1964, que grandes orquestas populares maticen sus números habituales con un twist. Las orquestas de Machito y Count Basie, por ejemplo, se pliegan parcialmente a la moda. Por su parte, Duke Ellington no parece ser indiferente a la evolución del baile moderno. El gran Duke, que siempre se interesó por el baile, está sorprendido. Su música parece ser del agrado de muchos bailarines de twist. “Antes del twist hacía tiempo que no se había producido una moda tan pronunciada por un baile”, acota Duke. “La anterior fue la del cha-cha-cha, el mambo y ese tipo de cosas. Con anterioridad hubo bailes como el Lindy-hop y el charleston, pero ninguno ha tenido la repercusión del twist. Ninguno ha captado a gente tan dispar. Lo baila la gente de sociedad. Los chicos lo bailan, la gente rica y la gente pobre, los de moda y los raros, ¡todos!”

¿Ellington bailarín? Así parece. Como con tantas otras cosas, frente al twist Duke tiene una hipótesis interesante: “El twist me ha hecho volver a bailar. Es en realidad un viejo baile de los que no tenían pareja. ¿Saben quienes lo solían bailar hace años, cuando la pista estaba llena de gente bailando? Los individuos que estaban solos. Se quedaban a un costado, con un vaso o una botella en la mano. ¡Ellos hacían el twist! En una época yo era bastante buen bailarín. Creo que es muy importante que un músico baile. Por supuesto no bailo el twist en forma muy vio-

lenta. Conozco algunos pasos de los bailes latinoamericanos también. Soy el tipo de persona que se luce con uno o dos pasos de dominguero. Cuando he logrado atraer la atención del público, entonces dejo de hacerlo. 'Es un gran bailarín', piensan, pero lo que no saben es que hice todo lo que puedo hacer, graduado en forma dramática para lograr la reacción favorable del público".

A diferencia del rock and roll, cuya irrupción fue vista como una provocación sexual, el twist logra tener, en su excentricidad individualista, un sentido de inocencia lúdica, de falta de pudor. ¿Cómo juzgar desde la moral un baile en el que los adultos vuelven a ser niños? Tanto Chubby Cheker como Ellington, tanto Brenda Lee como Count Basie, todos los que graban algún que otro twist no lo hacen como gesto provocativo o revulsivo sino como un escape lúdico, casi una travesura sin mayores consecuencias. Con el twist todos juegan, sin límites de género ni de estilo ni de edad.

No es casualidad que al nuevo baile se lo relacione con diversos juegos infantiles y no tan infantiles, como aquel baile del hulla-hoop popularizado en 1958. Impuesto desde California y con una venta de más de veinte millones de unidades en apenas cuatro meses, el fugaz hulla-hoop no es otra cosa que un anillo de plástico girando rítmicamente alrededor del cuerpo. Una buena metáfora de los tiempos que vendrán: el baile como práctica solitaria y recreativa, con una dinámica que nace y muere en un solo cuerpo.

¿Nuevas funciones para viejos movimientos? Escribe el siempre atento Marshall McLuhan: "Hace sólo cuarenta años, el aro era uno de los principales pasatiempos de los jóvenes, pero lo hacían rodar calle abajo sin pensar jamás en ponérselo como traje de baile. A los chiquillos de la generación de la televisión no se los ha visto jamás jugar a rodar el aro. Y al bailar con él, expresan una sensibilidad totalmente nueva..."

He ahí el twist, tan gracioso como extraño. Movimiento de brazos, rotación de caderas, la espalda recta: los bailarines parecen bañistas recién salidos de la pileta que se secan la espalda con un gran toallón. Su principal difusor, Chubby Cheker, indica cómo debe bailarse la nueva danza: "La primera posición es como la del boxeador; entonces empiezas a mover las rodillas como si te estuvieras secando. Tus manos deben ir en dirección contraria a tu cuerpo. Y luego debes descargar toda tu energía..."

El twist tendrá sus variantes y versiones —el "puré de papa" es una de ellas— y sus cultores fanáticos. Tendrá también sus críticos amparados en el discurso médico: "¡Cuidado con el descaderamiento!". El cine no será indiferente a esta ola de twist

que inunda las grandes capitales, en especial las europeas. La Columbia produce en apenas dos meses un filme banal y oportunista (*Twist around the clock*) y Paramount, ni lerda ni perezosa, hace dinero fácil con *Hey, lets twist*. Pero el medio por excelencia del nuevo baile será la televisión, que "distribuye" el twist por todo el planeta.

En tiempos del rock and roll, una incipiente televisión buscó neutralizar los efectos más perturbadores de la por entonces nueva danza. Trató de disfrazar, de amortiguar, de mostrar sólo una parte del fenómeno. En tiempos del twist, en cambio, la televisión quiere mostrarlo (y verlo) todo, y explotará la moda bailable. La ola nace en el *American Bandstand*, el gran programa musical de Dick Clark, y crece a medida que avanza. El twist está en la cresta de la ola, y otros bailes del 62 quedarán absorbidos por él. ¿Quién se acuerda del Loco-motion, el hit de 1962 que fue vampirizado por el twist?

Marshall Stearns visualiza una línea evolutiva que va de los movimientos de rodillas de Elvis Presley —quizá copiados de los de Bo Diddley— a una efímera serie de bailes excéntricos que suelen promocionarse a través de los shows televisivos. Todo sucede muy rápidamente, y un buen día la gente se encuentra cara a cara con el twist, "que también les gusta a los adultos porque es un baile que ellos pueden practicar sin mucha dificultad". Por supuesto, hay adultos y adultos. Para algunos, el twist, como antes el rock an roll y antes el jitterbug y antes el charleston, es un baile bárbaro, erótico, inhumano y satánico. Pero los adjetivos no prosperarán. Hace ya tiempo que "la retórica del pánico moral", según la definición de Ann Wagner, no genera las adhesiones de otrora. En materia de bailes sociales el mundo se ha vuelto más tolerante.

Es lógico: entre 1962 y 1964, la noche argentina se mueve al ritmo del twist. La voz de Chubby Cheker resuena en todas partes: "¡Hagamos el twist, nena!", aúlla por los parlantes. Es la vieja y eficaz fórmula del contagio dancístico. Una invitación al baile que no elude otras connotaciones. A través de los discos, los argentinos se acualizan. Los Beatles, graban *Twist and shouts*, una buena síntesis del efecto que provoca su música entre las adolescentes de todo el mundo y Gilbert Becaud encuentra en *Ma souris danse* un buen equilibrio entre canción francesa y twist.

Como sucedió antes con el rock and roll, la novedad se impone en los bailes domésticos y en los públicos, en los vespertinos y en los nocturnos. También genera festivales y certámenes para

el lucimiento de los más dotados. En el verano de 1962, el francés Richard Anthony, a quién alguien proclamó "el mariscal del twist europeo", preside un festival de baile en el Luna Park, cita imperdible para las buenas articulaciones.

Mientras tanto, llegan a Buenos Aires noticias "de color" —Sofía Loren y Brigitte Bardot se sacan chispas bailando el twist— y noticias desafiantes: una tal Mary Moulds y su compañero Kevin O´Obrien, ambos ingleses, acaban de batir el record de bailar con música de Chubby Cheker sin parar: 32 horas con 31 minutos, ni uno menos. Según las informaciones, se los ve muy felices después de la hazaña. Se supone que el disco de Cheker quedó fuera de uso.

¿Podrá alguna pareja argentina superarlos? Quién sabe. No hay duda de que el país cuenta con bailarines incansables. Pocho Pizzarro gana la maratón sudamericana de esos años y más tarde, en 1968, Julio Klehr, empleado en una pastelería de Buenos Aires, bate el récord mundial de permanencia en una pista de baile (bailando, claro está). Klehr se moverá durante más de 80 horas seguidas, con pequeños intervalos cada 6. El hombre sólo se queja un poco por los zapatos. Pero ni bien se calza unos mocasines blandos, la sonrisa desafiante vuelve a su rostro.

¡Qué equivocados estaban los que creían que con la crisis del tango se acababa el baile (si bien muchos piensan que el twist y sus descendientes no son bailes)! Mientras dura la excitación del twist, los músicos comerciales hacen lo que pueden para no quedarse atrás y seguir satisfaciendo las demandas de las pistas. Billy Cafaro "twistifica" sin mayores dificultades su ya agotado repertorio. Las orquestas estables de los canales de televisión se aprenden de memoria un par de twists "ligeros". Y una marca de cigarrillos se atreve a definir los gustos de los jóvenes argentinos: "En bailes, ellos prefieren el Twist. Y en cigarrillos... Charleston". Con más talento María Elena Walsh compone y graba *Twist del Mono Liso*, jugando con citas cultas y populares, para que los chicos bailen sin dejar de cantar.

En las boîtes de Buenos Aires y sus alrededores los disc-jockeys ponen twist, y todos se divierten con la novedad, si bien los datos económicos indican que entre 1962 y 1963 los argentinos redujeron en un 40 por ciento sus gastos del rubro "diversiones". "Hay que pasar el invierno", advierte el ministro de Economía de Frondizi, capitán ingeniero Álvaro Alsogaray, y para muchos la manera más económica de calentar el cuerpo a la espera de mejor clima es bailando twist, donde sea y como sea.

* * *

Como todo plato ligero, el nuevo baile requiere de algún acompañamiento. En el 63 se importa el madison, un pariente del rock and roll que llega al país con cierto retraso, sin despertar mucho interés. También por entonces arriba la bamba, que más que un ritmo es un tema, en la voz del malogrado Richie Valents y en las menos afinadas gargantas de miles de chicos y chicas que en sucesivas e interminables guitarreadas de fogón "sacarán" el rasguido sobre dos acordes de aquella canción.

Paralelamente al auge mundial de Los Beatles y la consolidación de una cultura pop, la industria del disco promueve bailes meteóricos. Los mismos se suceden con tanta rapidez que pronto quedarán sepultados en la historia coyuntural. El popeye, el hully gully, el snake... Algunos observadores hablan de una auténtica psicosis gestual. ¿Los síntomas? Un deseo incontrolable de quebrar la cintura y flexionar las piernas, los brazos y los hombros. Un deseo de *interpretar* cada nuevo éxito discográfico con el lenguaje del cuerpo. Pero tras la alegría de los nuevos bailes se esconde cierta angustia ante la velocidad con la que se producen los cambios y los relevos. ¿Acaso ningún baile moderno está destinado a perdurar? No es esta una pregunta demasiado diferente de la que se formularon las mujeres y los hombres de la década del 10, si bien muchas cosas han cambiado definitivamente.

Más duradera y de fuerte arraigo nacional será la ola de música tropical que se reflota con el éxito de los Wawancó y conjuntos como La Charanga del Caribe, Fuego Cubano y cosas por el estilo. Son los años de *El orangután*, de Chico Novarro, y el primer contacto fuerte del público argentino con la cumbia. Fernando Bustamante, que dirige un quinteto con arpa, guitarras, bajo y piano, pasa del chamamé a la cumbia, mientras músicos de jazz adoptan el ritmo colombiano por exigencias de mercado. A la antigua dualidad "típica y jazz" le sucederá, de ahora en más, la de "beat y cumbia". Siempre capacitados para la conversión, muchos jazzmen argentinos se familiarizan con las acentuaciones tropicales. Es el caso de los Swing Kings, que cambian de nombre: en tiempos de la cumbia, se llamarán Los Cinco del Ritmo.

Conjuntos y discos para animar bailes en clubes, salones y confiterías: a mediados de los 60 se bailan cumbias en el Noltin de Ciudadela, en el Monumental y en Fantasio —ambos de Floresta—, en Flor de Ceibo de Caballito... pero también en los bailables de Casa Gold, en confiterías como Tropicana o Sayonara y en la otrora exclusiva Adlon o en la inaccesible Reviens de Olivos. Si veinte años antes la popularidad del chamamé fue "contenida" en las Casas de Baile de Palermo y los barrios del oeste, en los 60 la aceptación de la cumbia se puede constatar en todas

partes. Diríase que hay una reconversión tropical de antiguos santuarios de típica y jazz.

Desde Córdoba, el Cuarteto Leo se proyecta al país de la diversión con una mezcla bastante indigesta de pasodoble y cumbia. Dará que hablar (y bailar), sentando las bases de un movimiento que hará verdadera eclosión nacional dos décadas más tarde. En fin, en los encuentros de carnaval, la ensalada del baile no escatima condimentos: hay algo del ya veterano rock and roll, una pizca de tango, mucho twist y bastante "tropical". Sigue habiendo orquestas "en vivo y en directo", pero desde hace un tiempo se sabe que la clave está en los discos.

Lo ya dicho: el twist abre la compuerta de una innumerable serie de bailes "sueltos". Entre 1962 y comienzos de los 70, las discotecas de todo el mundo —en la Argentina se las seguirá llamando boîte o boliche hasta bien entrados los años 80— son los escenarios privilegiados de modas dancísticas decididas a conquistar el planeta. Algunas no llegarán a Buenos Aires, y si lo hacen la estadía será muy breve. Bailes como el monkey, el watusi, el bird, el bounce, el dog, el jerk y el boogaloo serán circunstanciales vehículos de diversión corporal. Condenados al olvido antes de cumplimentado el aprendizaje, solo figurarán en los catálogos de excentricidades.

Desde luego, no todos los bailes son tan tolerantes con los mayores como el twist: la tendencia dominante en materia de bailes populares es la de afirmar la identidad joven a partir de códigos excluyentes. Se va a los bailes con una determinada indumentaria, y allí se habla de determinada manera. La era del Yo marca la emancipación total del individuo, pero en un marco colectivo preciso. El Yo baila en el territorio del Nosotros.

Respecto del baile en sí, por más libre y "suelto" que este sea, los cuerpos se pliegan a ciertas pautas generales que, si bien más flexibles que las de la era del tango, cambian precipitadamente. Estar o no estar actualizado: esa es la cuestión. Nadie puede faltar a la boîte varios fines de semana seguidos sin correr el riesgo de perder el tren del baile y, por añadidura, el de la moda.

"La gente no crea ningún paso de baile, pero sin embargo está al día", observa, desde Mar del Plata, el disc-jockey Daniel Sicardi. "En Buenos Aires se preocupan demasiado por demostrar que uno baila mejor que el otro. Además son creadores. Y algo más que debe decirse: la moda, en general, viene de Estados Unidos y ya no tanto de Europa."

Inmediatamente después del twist llega el pata-pata de la

africana Miriam Makeba. Corre el año 1967 y la sed de novedades no se calma fácilmente. El pata-pata, que pone a todos en movimiento un tanto exótico y tercermundista, se apagará sin que muchos adviertan que Makeba es una cantante inteligente y el pata-pata algo más que una diversión. Pero cuando algo se quema en la hoguera de las novedades, es difícil que pueda volver a ser escuchado con atención (la nostalgia aún no está de moda). Makeba deberá aceptar que su tema ya no es éxito en 1968. Ese año en las boîtes argentinas se baila con *Vamos a la cama*, y poco más tarde vendrá *Otra vez en la vía*, el lamento bailable de un tal Francis Smith. No obstante, la africana tendrá su pequeña revancha en el verano del 74, cuando en algunos boliches porteños y marplatenses se vuelva a difundir su éxito.

Algo similar sucede con el sarpullido de soul que ataca al público en 1969. Si bien aquel año resultará emblemático en la cronología de la rebelión política, en los espacios del baile la mayor revolución sigue siendo la del cuerpo en libertad. Con minifaldas —que para entonces ya han alcanzado su máxima (o mínima) expresión— o con jeans muy ajustados y ombligos al aire, las chicas bailan el soul pensando más en los chicos que en el vía crucis de Martin Luther King. El soul viene a desplazar al indefinido à-go-go (un clima cultural antes que un baile preestablecido) y a eso que, en algunas crónicas, se llama yake. Los discos de las Supremes, Curtis Manfield y Aretha Franklin conmueven por igual a los oyentes exigentes y a los bailarines dionisíacos. En el contexto político-cultural de los 60, el soul conjuga muy eficazmente las reivindicaciones del Black Power con el ansia de liberación corporal.

"El soul es una suerte de plasticidad acompasada que se practica en un espacio reducido", define por entonces un periodista de *La Razón*. "Casi sin moverse, se podría bailarlo en una baldosa. El cuerpo toma la forma de un arco y se mueven únicamente los brazos y el cuello, mientras se ritmea apenas levantando la punta de los pies al compás de la música." No es una innovación menor: una danza menos frenética que sus predecesoras y más reconcentrada en los ritmos íntimos del cuerpo. Un baile en comunión con la música. Un baile que debe tener "alma" y *feeling*.

Los bailes de los 60 transcurren en un país de gran excitación cultural y redadas policiales: acción y reacción. Las campañas moralizantes del comisario Luis Margaride, ya en tiempos de Frondizi, buscan el control absoluto de la noche. Con linternas que son las armas de la moral ofendida, cuadrillas policiales

inspeccionan cada reducto de la ciudad nocturna. Informa *La Razón*, en sus páginas dedicadas a la farándula: "La Policía impidió que los actores argentinos recibieran a la primavera en una boîte de La Lucila bailando en pijama y sobre una pista de talco. Pero la fiesta no se malogró" (27 de septiembre de 1967).

Los controles sobre la vida privada se incrementan bajo el gobierno de facto de Onganía —vuelve el temible inspector Margaride—, y el baile "moderno" es visto como un sumidero de malas costumbres. Las detenciones nocturnas son ahora más frecuentes y todo acto "inmoral" o "sospechoso" es objeto de sanción. Es común en la crónica policial la noticia del oficial que "pesca" a una pareja intimando en una plaza o, en verano, en alguna playa. Las nuevas reglamentaciones municipales obligan a los dueños de los boliches a incrementar el nivel de iluminación de los mismos. La vieja lucha de la luz contra la noche temible.

La aflicción de las autoridades ya no pasa tanto por el tema de la prostitución y el rufianismo, como en otros tiempos. Ahora el tema —el problema— es la juventud. Sus pautas de conducta, sus códigos desconcertantes, su presencia cuantitativamente mayor día a día (o noche a noche) en las calles de las grandes ciudades de la Argentina es lo que perturba al contubernio formado por el gobierno militar y los sectores ultramontanos de la Iglesia.

Sin embargo, la modernidad argentina, más abierta que nunca a las influencias "foráneas" (término preferido del nacionalismo criollo), no se deja apresar fácilmente. Una vez más, el baile "público" —y más aún el "privado"— es esa zona de la vida social a donde la represión llega con dificultades. Se vigilan las entradas y las salidas, se merodea por los alrededores, se presiona (y soborna) a los dueños de las boîtes y se intimida a los clientes, pero no resulta sencillo dominar las relaciones interpersonales que se pactan en la penumbra y a todo volumen. No son pocas las veces en que la oscuridad triunfa sobre la luz.

La Argentina de los 60 y primera mitad de los 70 tiene una activa vida nocturna, aunque parezca menos interesante que las de otras épocas. Y la capital marca la pauta en diversiones, con varias boîtes en las que se ponen en práctica algunos de los nuevos códigos juveniles. El imperio del baile suelto, las luces sicodélicas y las ropas excéntricas van estableciendo la jurisdicción de "la noche joven", una nueva categoría inimaginable en los años de "típica y jazz". Los templos paganos de los años jóvenes se llaman King, Amok, Reviens, Sunset, Embassy, Karim, Paradis, Gong, Ruido, Whisky à go-go, Nook, Afrika, Brasilia, Le Privé, Zum Zum, Los Palotes, Jaque y, sobre todo, Mau Mau. Esta última es la boîte número uno, "letra A" según la irónica clasifica-

ción de Landrú, "in" según la jerga de última generación.

Inaugurada en 1964 con una inversión de 200 mil dólares, Mau-Mau es inabordable para la mayoría y, como en los night clubs de los 30, la exclusión es lo que la distingue. A "la catedral del ruido" tienen prohibido el ingreso hombres solos, y el local selecciona rigurosamente a su clientela, aunque sabe mezclar el vedetismo de última generación con la ristra de apellidos con olor a estancia: Alzaga Unzué, Pereyra Iraola, Blaquier, Peralta Ramos y otros nombres por el estilo.

A Mau-Mau suele ir Isidoro Cañones, el personaje de Dante Quinterno. Contracara del quijotesco cacique Patoruzú, Isidoro encarna al eterno calavera de clase alta: parásito del coronel Cañones, jugador compulsivo en el Casino de Mar del Plata y, por supuesto, habitué de la noche porteña. Es la versión moderna y pacífica del "alborotabailes" Loco Lindo de comienzos de siglo. Si bien el personaje cobra su fisonomía en los años 30, su paso por los 60 quedará "documentado" en Mau-Mau. En la boîte de la calle Arroyo, Isidoro se encuentra con su novia Cachorra Bazuca —muy delgada, rubia y casi siempre con minifalda— y juntos se entregan al whisky y al baile "suelto", aunque a veces "se agarran" en ¿un bolero?

La figura de Isidoro es, en cierto modo, emblemática de una noche porteña que refleja diferencias sociales. He ahí una constante del siglo: hay bailes y bailes, y más allá del espíritu democratizador que supone la práctica dancística, las fronteras sociales no ceden, si bien es cierto que el dinero puede facilitar las cosas. Isidoro representa a la vieja oligarquía en su etapa decadente, pero a Mau Mau también llegan los hijos de la burguesía industrial y los *parvenus* de la farándula prestos a exhibirse en la vidriera de la nocturnidad. Y los políticos, a veces.

En la puerta de la fortaleza, el infaltable cancerbero Julio Fraga fiscaliza el ingreso de la gente. Los clientes conocidos ingresan rápida y amistosamente. Los otros no tanto. A Mau-Mau llegarán famosos de todo el mundo de paso por la Argentina, como quien visita un sitio turístico, una de las bellezas naturales del país. En los 20 y 30 fue el Tabarís. En los 40, Ambassadeurs. En los 60 es el turno de Mau Mau. Allí los ilustres visitantes se encontrarán con trasnochadores selectos, ellos de riguroso esmoquin, ellas más o menos estrafalarias según la moda de esa temporada.

Escribe Viviana Gorbato: "Mau Mau no era sinónimo de pecado ni de escándalo, sino de diversión y refinamiento. Sus creadores, Alberto y José Lata Liste, dos jóvenes publicitarios, la pensaron como el living de un millonario. Ni mesitas ni velado-

res, como las boîtes de Olivos. Paredes encaladas, sillones, mesas bajas y una profusión de trofeos de caza. La idea de safari a lo Macoco Álzaga Unzué seguía siendo para la época el colmo del refinamiento..."

En materia de baile, Mau-Mau no tiene nada que la diferencie del resto de las boîtes, si bien goza de los servicios de disc-jockeys más o menos célebres: Ezequiel Lanús, Horacio Martelli, el alemán Franz. Éstos suelen recibir los discos europeos novísimos a través de las azafatas y los comisarios de a bordo recién bajados del avión. Con la batería musical al día, Mau Mau organiza algunas fiestas especiales y muy publicitadas. Una de ellas, de 1968, llevará al local a una momentánea clausura. Se trata de la fiesta "Ser Infiel", motivo de indignación del coronel José Bernardo Tabanera, director de Espectáculos Públicos de la Municipalidad. El baile como atentado a la sagrada familia: el coronel no entiende mucho de simulacros y juegos adultos.

Otro caso de boîte exclusiva es Reviens, en Olivos, la localidad preferida de la clase alta en busca de diversión. Allí el estilo seudotropical, con techo de paja y palmeras, sintoniza con el imaginario porteño: un poco al norte de la capital *se vive* el río. Al norte está la "gente linda", la que conoce la clave *in* para acceder, a través del baile mezclado (cumbias, rock and roll, boleros) a un mundo sin mezcla, sin interferencias socioculturales.

Y esto es así desde mucho antes. Albino Gómez fecha el auténtico furor de los boliches de Olivos hacia mediados de los 50: "En aquellos años los más lindos boliches estaban en la costa. Reviens era el mejor. La moda de esos lugares subsistió hasta el comienzo de los años 60 y luego empezaron a decaer. Las barras de rugby armaban grescas muy a menudo, y luego comenzaron a frecuentarlos matones que les quitaron todo el encanto que hasta entonces habían tenido...".

Si bien la boîte de los 60 es, casi por definición, un lugar *moderno* que sintoniza el *ruido* del presente, también hay cotos reservados a la nostalgia. A comienzos de los 70, Démodée se publicita como "una boîte muy exclusiva para escuchar y bailar (sin estruendos) la música de los buenos tiempos. Jazz, tango, boleros, mambos, fox trots, valses, cha cha cha..." ¿Una invitación libre para los que se sienten desplazados por la fiebre de novedades? No exactamente. Para acceder a Démodée hay que hacerse socio: la boîte se pavonea con su "derecho de admisión reservado".

* * *

Mientras todo eso sucede bajo los reflectores de la noche selecta, chicas y muchachos argentinos se conforman con diversiones más baratas y democráticas, si bien muchos de ellos bailarán con los discos de la serie Mau-Mau, compilados al estilo "Sótano Beat", "Alta Tensión" y "Música en Libertad". Para los menores de 18 años no hay alternativa: deberán ser mayores para poder entrar en las boîtes. Mientras tanto, adolescentes y mayores siguen con atención lo que "dicta", de arriba hacia abajo, el mundo de las selectas boîtes. Algunos años antes, la pequeña burguesía miraba los bailes de las mansiones de barrio norte a través de las páginas de *Atlántida* y *El Hogar.* En los 60 y 70, además de la profusión fotográfica de *Gente* y *Siete Días*, están los discos para "escuchar" el latido privado de ciertos bailes.

La gradual desaparición de los bailes en los clubes tradicionales y los grandes salones populares ha hecho que la juventud se reúna en las casas, con *asaltos* o sin ellos. Ellas se hacen cargo de la comida —difícilmente algo más elaborado que papas fritas *Boom*— y ellos llevan la bebida. Los "pinchadiscos" de entonces deberán lidiar con los padres por la cuestión del volumen sonoro. Años más tarde, serán los vecinos los que protesten.

A comienzos de los 70 se impondrán los bailes en los colegios, con disc-jockeys especialmente contratados. Ahí las fiestas empiezan a las diez de la noche. Una hora más tarde ya están todos bailando, y poco después de la medianoche los padres pasan a buscar a sus hijos. Todo seguro, todos tranquilos. La fiesta será un éxito, siempre y cuando se dé con el disc-jockey adecuado. Uno de los más solicitados es Alejandro Sáenz, que se desenvuelve de modo muy profesional, estableciendo una rutina de trabajo que muchos imitarán.

El disc-jockey argentino más famoso de la era disco, Alejandro Pont Lezica, recordará sus comienzos en la profesión, cuando se instala el término *fiesta* entre los adolescentes: "El objetivo central de aquellos bailes en los colegios era juntar plata para el viaje a Bariloche. Todos ayudaban: los padres, el colegio —que prestaba sus instalaciones para las fiestas o bailes— y nosotros, los disc-jockeys, que empezábamos nuestra profesión con un equipo muy modesto. ¿Sistema de iluminación de aquellos años? Muy simple: una lata de aceite de YPF perforada, con una lamparita de colores. ¿El sonido? Uno o dos Wincos de 5 vatios cada uno, con parlantes chicos, separados. Terminábamos el montaje a las nueve de la noche. Teníamos unos minutos para cambiarnos y comer algo, y a las diez ya estábamos con la música. La gente empezaba a llegar entre las diez y las diez y treinta. A las once y quince ya salían a bailar. Y a eso de las cuatro de la mañana caían los padres a buscarlos. Así

eran los bailes de los colegios. Uno de los primeros fue el que hicieron los alumnos de El Salvador, al menos en capital. Y por entonces también había un lugar llamado Lisandro, en Ayacucho y Juncal. Lo manejaba una señora. Los padres dejaban a los chicos a las ocho y los pasaban a buscar a las dos de la mañana. Era como una guardería para adolescentes que querían bailar".

Otro disc-jockey que da sus primeros pasos a comienzos de los 70 es Rafael Sarmiento. Su recuerdo de los bailes estudiantiles coincide con el de Pont Lezica, pero suma otras referencias: "Cuando los chicos no conseguían que las autoridades del colegio les facilitaran las instalaciones, alquilaban algún salón no muy caro. Recuerdo haber pasado música en Casa Suiza, Maza 150 o Zeta, en Rivadavia al 4.000. Eran fiestas organizadas por estudiantes secundarios que atraían mucha gente. Generalmente, la fiesta era un éxito y todos quedaban conformes: los organizadores tenían asegurado un buen viaje a Bariloche. Cuando a comienzos de los 80 empezaron las matinés, las fiestas estudiantiles se acabaron, o se hicieron menos frecuentes".

En las tardes soleadas la cita es en el parque o en el club, en torno a la canasta de picnic y, desde mediados de los 60, el cotizado toca-toca, versión portátil y sofisticada del Wincofón. En los clubes mejor equipados, en temporada de pileta, las tardes de verano suelen tener como corolario una sesión de baile en la confitería de la asociación. Después de nadar, bailar: el cuerpo agradecido.

Siguen naciendo noviazgos en torno a la música, y más aún si esta es bailable. Se lee en un informe de *Primera Plana* de marzo del 63: "Salen juntos, bailan juntos. ¿Donde? ¿Cómo? No hay plata para boîtes, ni permiso. Se reúnen en casas de familia. Éste parece ser el programa de la mayoría, en todas las capas sociales. Y también algo de cine. La música preferida son las canciones y ritmos de moda...".

En los meses de verano, las galas nocturnas se trasladan a las playas atlánticas. En Villa Gesell, la Meca de los rebeldes, "los que bailan dicen que liberan energías y hasta dicen que angustias, como algo milagroso" (*La Razón*, 13 de febrero de 1967). En los boliches Coco's y La Mosca Verde, con fauna más intelectual, la fiesta termina a las tres de la madrugada. A esa hora, el gran espectáculo gesselino lo dan las parejas que se retiran del baile: ellas a babucha de ellos, a caminar por la playa y a esperar el amanecer.

Como siempre, Mar de Plata es una versión festiva de todo el país, y su dinámica nocturna es similar a la porteña. Entre diciembre y marzo hay bailes casi todos los días de la semana, lo

cual convierte a la ciudad en el epítome de la diversión estival: "La Feliz" no defrauda. Los viejos y reservados bailes del Ocean Club o el Bristol Hotel han sido sustituidos, con el relevo social correspondiente, por las boîtes modernas. Las principales están en la avenida Constitución: Pancho Freddy, Ye-Ye, Jaque, Mary Poppins, Bossa Nova, Happening...

Y hasta hay bailes para púberes, la nueva categoría de la industria del entretenimiento. A Caprice, Korcise y La Jeunesse van a bailar chicos entre 13 y 18 años. Bailan hasta las 10 de la noche, con la misma música con la que suelen bailar sus hermanos mayores. No van solos a bailar: van en grupos, muchas veces formados por compañeros del colegio secundario. El baile como eterna estudiantina. Simon Frith estudió el fenómeno de las *teeny-boppers* en los Estados Unidos: chicas entre 10 y 13 años de edad cuyo interés por la música y el baile procede de "la cultura del dormitorio y los posters". Una práctica alimenta a la otra, es evidente.

Constitución de Mar del Plata: he ahí el barrio del "ruido", otra de las palabras clave de los 60. El "ruido" se inicia a las once y treinta de la noche y la selección musical está garantizada por gente como Rodolfo Bari, "un disc-jockey que es una especie de relojero del ruido", según define una edición de *Confirmado* del 69. El "ruido", que se apaga alrededor de las tres de la madrugada, supone algunas inversiones considerables. La instalación de locales como Zum-Zum o Kracatoa implica un desembolso de no menos de 40 millones de pesos. Grandes equipos de audio, con columnas por todas partes, y una serie de detalles excéntricos son las mayores atracciones de aquellas boîtes "elegidas por los pichones de playboy, muchachos que rondan los 29 años". Una vez adentro, los pichones gozarán de un cielo raso de luna con grandes franjas verdes y blancas, una luz fuerte o imperceptible —según los "ambientes" creados desde la consola de sonido— y algún conjunto de música beat. En Zum-Zum suele estar Pintura Fresca.

Convencido de que todo esto propicia "el ocio represivo", Juan José Sebreli escribe hacia 1970: "El ruido es el mundo de la diversión alienada, cosificada, convertida en mecánica. La jerga que se ha creado a su alrededor habla bien a las claras de su único objetivo utilitario. Los boliches 'caminan' cuando hay clientes y 'tienen frío' cuando estos escasean".

Nuevos ámbitos nocturnos o viejos ámbitos remodelados, abiertos a otra época, a otra semántica: los espacios del baile

siguen siendo testigos de las transacciones sexuales. He ahí el tema: ¿como se comportan los sexos en los bailes de la era post-tango? ¿Pueden las razzias del onganiato frenar los renovados impulsos de una generación que cuestiona, a veces duramente, los valores de sus mayores? ¿Lo que los bailes *muestran*, de un cuerpo a otro, es lo que realmente *sucede* en la intimidad?

El ensayo argentino de los 60 está muy atento a la problemática. Para el siempre crítico Sebreli, el baile moderno deserotiza el cuerpo y desvía el apetito sexual hacia otra dirección. "Al final de esas noches de tanta agitación, para nada, los jóvenes bailarines quedan tan agotados que no desean sino irse inmediatamente a dormir. El baile, como el deporte, ha cumplido su función de exutorio de las energías sexuales."

Pero no todos piensan igual. El por entonces muy consultado Enrique Pichon Rivière asegura que las salidas de verano agudizan los conflictos entre padres e hijos, confrontando dos morales sexuales muy diferentes. "La idea de conquista amorosa es el objetivo de las vacaciones de los jóvenes. El clima de fiesta determina un debilitamiento de la censura y la sexualidad tiende a aflorar con intensidad y descontrol. El adolescente, abocado a la tarea de la seducción, en la que la ropa y el cuerpo desempeñan un importante papel, se entrega a actitudes de rebeldía, y esta independencia súbitamente alcanzada desencadena en los padres depresión y mal humor." La típica mufa de las vacaciones.

Algo es bien claro en la época del beat y el soul: muchas conductas tradicionales han estallado en mil pedazos. Los viejos manuales de baile y buenos modales provocan carcajadas. Los antiguos tabúes sobre las parejas sin compañía han perdido toda validez. Las madres ya no acompañan a sus hijas a los bailes, porque los bailes se organizan en torno a la idea de la juventud como identidad cultural excluyente. Los hijos del *baby boom*, así como más tarde sus nietos, imponen sus propias pautas. Aunque quisieran, las madres no podrían entrar en los boliches. Pueden, sí, ir a buscar a sus hijas al final de la noche —incluso siguen estableciendo el horario del regreso, otro tema de controversia en la familia nuclear con el que Joan Manuel Serrat escribirá una canción célebre—, aunque esta incómoda tarea suele recaer en los padres antes que en las madres.

La declaración de la independencia de los jóvenes respecto del mundo de los adultos —violenta, revulsiva, iconoclasta— está inscripta en la música del "ruido", que con su escenificación particular ahuyenta a los mayores. Desde el tablero conmutador, el disc-jockey opera las luces y los sonidos de esa demarcación nocturna que es la boîte o el boliche. Incluso la fiesta más modesta,

a la que también llegan las innovaciones técnicas, es una celebración juvenil en la que todo el "escenario" es un objeto estético "en clave" para jóvenes que se dejan embriagar sensorialmente. Quienes allí bailan lo hacen como si participaran de un *happening*. Y los adultos prefieren la pintura de caballete.

Para los mayores que solían ir a bailar con determinada orquesta de tango, las noches se han vuelto extrañas. En cierto modo, ahora parecen "más noches", más oscuras —no obstante los alardes lumínicos y los reglamentos municipales—, casi invisibles, y sobre todo más jóvenes. Se ha quebrado la cadena de recuerdos que ligaba la nocturnidad de ayer con la de hoy. La nueva noche argentina no tiene memoria, ya no se reconoce en las mitologías urbanas, salvo algunas supervivencias aisladas, algunos rituales marginales. En una de sus canciones más populares, Charles Aznavour se referirá a esos "placeres antiguos" (*Les plaisirs démodés*) del bailar cuerpo a cuerpo: "Ven, aislémonos los dos, del ruido y lo demás". La canción confronta con nostalgia, el baile suelto e "indiferente" con aquel "antiguo": "Ven, descubre un placer bastante antiguo ya/Así podrás sentir mi cuerpo junto a ti/bailando a media luz en la felicidad".

Verdaderas cuevas a las que sólo ingresan los que bailarán o intentarán hacerlo, los boliches "juveniles y modernos" propician, en plena era de la pastilla anticonceptiva, otro tipo de contacto entre los sexos. Y entre las edades: como imagina Bioy Casares en *La guerra del cerdo*, la celebración de "la noche joven" se erige contra los rituales de los mayores. No es casualidad que en un libro del revalorizado Herman Hesse, los adolescentes de todo el mundo subrayen frases como esta: "Para nacer, hay que destruir un mundo". Tampoco es casualidad que en una de las mejores canciones de los Doors se escuche, con toda claridad, versos como este: *"Father!— Yes, son?— Y wanna kill you..." ("—¡Padre! —¿Sí, hijo? —Quiero matarte...")*

La vestimenta es un aspecto relevante en este proceso de ruptura y regeneración. Entre las mujeres, los jeans ceñidos, las minifaldas y los shorts conviven con vestidos de noche con espaldas desnudas. Pero la tendencia dominante en el diario vivir también se traslada al vivir nocturno: vestidos de algodón anchos y muy cortos, zapatos sin taco, grandes broches y adornos y peinados "naturales". Ellas buscan parecerse a niñas-mujeres como Baby Doll o Lolita. Ellos no saben muy bien a quién parecerse. Los más valientes practican el *look à go-go*, con el cabello bastante largo, camisas estampadas y un par de jeans cero kiló-

metro. Pero a las boîtes lujosas todavía van con traje o esmoquin —es una imposición—, y se sueltan un poco cuando la cita es en un lugar más accesible.

A comienzos de los 70 las cosas vuelven a cambiar. La ropa se torna más informal aún. Incluso en los reductos elitistas. Como relata Ernesto Castrillón, “Afrika, la boîte ubicada en el sótano del Hotel Alvear, ya aceptaba que sus clientes entraran sin saco y corbata, vestidos ellos con zapatones bicolores con plataforma y los pantalones con botamangas anchísimas, y ellas con camisolas sueltas y floreadas. Era el advenimiento del sport a la noche porteña, tan rigurosamente formal hasta esa época”.

Alison Lurie y otros estudiosos de la moda afirman que la forma de vestimenta es siempre el signo externo y visible de profundas alteraciones sociales y culturales. Si realmente es así, entonces la moda de los 60 y 70 proclama a toda voz la glorificación juvenil, el triunfo de los hijos sobre los padres, aunque este triunfo simbólico deba superar varias vallas, empezando por los viejos criterios de elegancia que, contradictoriamente, aún defienden varios boliches “de alto nivel”.

En concomitancia con esto, las conquistas de la moda sugieren conquistas más íntimas, el triunfo de una nueva moral sexual. Así será desde entonces. El mayo francés del 68, con su fuerte impacto mediático, alienta el viraje en las relaciones entre ellas y ellos, pero siempre a partir del atributo de la juventud y un estilo que le es propio. Frases como “hagan el amor y vuelvan a empezar” se complementan con otras al estilo “No a la revolución con corbata”. Con Herbert Marcuse o sin él —uno de los últimos gurúes de Occidente—, el nuevo discurso hace mella entre una juventud que se expresa de muchas maneras, entre ellas el baile, la más evidente corporización de la utopía sexual y de la libertad como un absoluto generacional. Como ha señalado Gerald Jonas, “el *do your own thing* llegó en los 60 como una llamada a la acción, el manifiesto de una reescritura del contrato social. Nada menos”.

En su dimensión intersubjetiva y erótica, ese intento de revisión del contrato social implicará que, antes que como machos y hembras, los hijos se afirmen como jóvenes, y al ser jóvenes sean distintos de todo lo anterior. La diferencia, paradójicamente, residirá en eliminar, o al menos atenuar, viejas diferencias sexuales. En ese sentido, el estilo unisex es el gran tema de los 60. Varones que se visten y se peinan como chicas; chicas que les eligen la ropa a sus parejas, psiquiatras y psicólogos que arriesgan interpretaciones sobre el fenómeno: lo unisex emerge como el gran cambio sociocultural de la posguerra.

No es casual que las nuevas formas del baile social tiendan a borrar las fronteras entre los sexos. Para muchos tangueros replegados, lo más irritante de la música beat no es el volumen sonoro ni las luces estroboscópicas ni los pasos "sueltos" y caóticos. Lo más grave es que los varones, con cabellos largos y pantalones ajustados, son afeminados, parecen chicas. Si hasta se mueven como mujeres, al compás de música de mujeres. Si en las antiguas milongas se afirmaba un determinado modelo de masculinidad —no necesariamente conservador en términos de moral burguesa—, ahora, en los reductos del "ruido", se transmiten imágenes muy diferentes.

Gilles Lipovetsky afirma que, con todos estos cambios, Occidente pasa de una sensualidad en representación —la de los tiempos de las abultadas y curvilíneas divas de Hollywood— a una sensualidad más directa y tonificante. De ser así, el baile ocuparía un lugar fundamental —y fundante— en la plasmación de nuevas formas de relación entre hombres y mujeres. ¿Acaso hay algo más directo y tonificante que el baile "suelto" y desinhibido, en un tiempo de afirmación individual, de reconocimiento del cuerpo propio? Un disc-jockey de los 60, Daniel Sicardi, descubre que "los muchachos y las muchachas no se miran entre sí, sino que se contemplan en los espejos para mejorar el estilo".

El cambio en los códigos es evidente, si bien muchos van a bailar en pareja —incluso hay boliches que no permiten el ingreso de personas solas para evitar "problemas"— y no es común que dentro del baile se produzcan situaciones de auténtica liberación sexual. Ni en el baile ni fuera de él: una gestualidad más liberada no necesariamente implica un cambio radical en materia de relaciones sexuales.

Entre chicas y chicos de clase media aún subsisten los prejuicios y tabúes sobre la virginidad. Según encuestas, un alto porcentaje de jóvenes argentinos se declaran, a mediados de los 60, católicos practicantes. Ellas dicen seguir defendiendo la virginidad prematrimonial y ellos, aunque no lo confiesen abiertamente, siguen "debutando" con prostitutas, la mayoría de las veces. No obstante, en ciertos ambientes las costumbres son más liberales. En las boîtes de moda suelen recalar chicas desprejuiciadas, dispuestas a experimentarlo todo. A estas chicas se las llama "plumas", por su ligereza y rápida adhesión al cuerpo de los que las sacan a bailar. Pero no es esta la moneda que más circula. Si bien la vida sexual es notoriamente más libre que en otras épocas —y la tendencia irá en sostenido aumento hasta el

fin del siglo—, la conquista no se da sin conflictos ni remordimientos. Los nuevos bailes y sus códigos reflejan el nuevo horizonte amoroso de la sociedad, pero también sus incertidumbres y tensiones.

No obstante, algo es evidente: la libertad de movimientos de la pareja que baila es un cambio decisivo, irreversible. Dos personas en una pista de baile hacen de todo. Bailan sueltos, se toman de la mano, se abrazan (más que antes) cuando bailan un tema "lento" del conjunto Banana o hacen como que se ignoran, como que están absolutamente solos cuando caen bajo la hipnosis de un tempo musical veloz.

Esta variedad en los modos de contacto está indicando nuevas relaciones corporales. Nuevas relaciones entre un cuerpo y otro, y entre dos cuerpos y el resto de los que bailan. Sin embargo, también en este punto surgirá una controversia: "Pasadas las fronteras del 68, las marcas culturales cambian radicalmente, así como los modos de difusión musical", anota la investigadora francesa Virginie Garandeau. "Seguimos reuniéndonos a bailar, pero un baile cada vez más solitario. ¿Estamos solos *con* los otros, o solos *en medio* de los otros? La pregunta está instalada."

Lo que no está en discusión es el placer del baile. Siempre fue así, pero en los 60 nace otra idea del gozo y el placer, otra percepción de la potencialidad del cuerpo y los sentidos. ¿Acaso no hablan los teóricos de un hedonismo pop, marca de época fuerte, incontenible, que impregnaría los discursos y las prácticas de lo corporal?

Reflexiona Daniel Bell, hacia 1971: "Si el psicoanálisis surgió poco antes de la Primera Guerra Mundial para tratar las represiones del puritanismo, la época hedonista tiene su contrapartida en la educación de la sensibilidad, los grupos de encuentro, las terapias del juego y técnicas similares que tienen dos características esencialmente derivadas de un espíritu hedonista: se las efectúa casi exclusivamente en grupos, y tratan de 'desbloquear' al individuo mediante el contacto físico, el tanteo, el toque, la caricia, la manipulación (...) Las nuevas terapias son totalmente instrumentales y psicologistas: su objetivo es 'liberar' a la persona de inhibiciones y reestricciones, para que pueda expresar más fácilmente sus impulsos y sentimientos".

¿Una nueva ideología del cuerpo y el amor, deducida de las flamantes complicidades del baile? Ahora, con la mediación de la música, hay cierto espacio entre el hombre y la mujer, y esto libera a los integrantes de la pareja de sus roles tradicionales. Ya nadie "manda" en la pista. Ya no hay "marcas" de un cuerpo sobre otro. Tampoco hay desplazamiento circular: el tránsito se

ha aquietado, ya no son necesarias las viejas señalizaciones de la pista. El baile de a dos ha perdido su clásica simetría. El cuerpo del otro ya no es el espejo del que baila. Quizá por eso, él y ella dirigen sus miradas hacia un espejo verdadero.

No es del todo cierto que los bailes modernos le hayan restado sensualidad a la práctica dancística. ¿Qué otra cosa son los "malones" sino ensayos generales de la revelación sexual? Lo que ha cambiado —aunque quizá no de manera tan radical como podría pensarse— es la relación entre la pista y el resto del boliche, boîte o discoteca. Antes, del juego platónico de las miradas se pasaba al contacto directo entre dos cuerpos alentados por la música. Había un antes y un después claramente diferenciados. Cada baile tenía dos dimensiones: la de lo que podría llamarse "el foyer" de la danza, antesala llena de convenciones e incógnitas, y la de la pista llena de cuerpos y deseos. Ahora, en los 60 y 70, sin "cabezazos" ni guardias maternas, sin los prejuicios y malentendidos de otros tiempos, la pista ha perdido su centralidad absoluta.

Es claro que si todo va bien en el epicentro del baile, habrá besos y caricias en los sillones de piedra de un falso paisaje africano, cuando el afrodisíaco de la danza surta efecto y el circunstancial apareamiento sugerido por los "lentos" se prolongue más allá del pulso bailable. Habrá entonces susurros de pareja a los costados de la pista, cuando el encuentro ocasional se convierta en intimidad. Para entonces, ya no hará tanta falta el fiel Wincofón.

## Capítulo Diez

# Música Disco

*Acaba de editar un disco "disco", y está contento. Suena extraño, pero es así. Gustavo Z. viene del rock, le gusta la buena música y algunos de sus viejos amigos no lo entienden mucho. Lo que pasa es que su oficio —y en gran medida su pasión— es ser disc-jockey. A él le gusta mezclar discos y crear la sensación de un sonido continuo, un sonido sin comienzo ni final. Algo así como una ilusión de música perpetua.*

*Ahora que está en la cima de su profesión y es el gran musicalizador de las noches platenses, Gustavo Z. se ha convertido en un "pinchadisco" con disco propio. Y, valga la redundancia, con un disco de música disco. Está contento con la salida de* Musicomanía. Música para tu fiesta, *editado por Phonogram. Es el típico álbum de temas "enganchados", ideal para bailar en la fiesta casera como si se disfrutara del oficio de un disc-jockey a domicilio. El sueño de las chicas, y con su firma.*

*Por cierto que Gustavo Z. no es el primero al que se ocurrió la idea. Ahí están, en las bateas de las disquerías de todo el país, los "enganchados" de Pato "C" —¡ya va por el décimo redondo!— o los de Alejandro Pont Lezica, con los que se acaba de inaugurar el sello Interdisc. La fórmula es simple y ya ha sido probada con éxito por Rosko (el veterano del Rosko Show de los tiempos del soul) y otros grandes disc-jockeys norteamericanos. No obstante, hay que saber elegir y mezclar. Y, en lo posible, hay que conocer en detalle la topografía de un terreno cambiante e inestable. El instinto del disc-jockey debe ser entrenado para detectar las alteraciones mínimas del gusto masivo, y, en lo posible, darlas a conocer*

antes que todos los demás. El buen disc-jockey es como un periodista tras la primicia.

Desde luego, existen muchas clases de disc-jockeys. Están los que repiten el gusto de la pista y especulan con la prolongación de la moda: nacen condenados a un envejecimiento precoz. Y están los otros, los adelantados, los que intuyen lo que vendrá, los que largan noche a noche la información secreta con un desprendimiento no exento de orgullo. A esa especie pertenecen Rafael Sarmiento y Alejandro Pont Lezica, con sus discos importados conseguidos a través de algún amigo viajero. Y también está Gustavo Z., por qué no, maestro de la densidad informativa en tiempos breves, sismógrafo de los bailes de los 70. Él sabe bien cómo vibran las periferias. Algo suena fuerte en los Estados Unidos y enseguida repercute en Buenos Aires. Y de la capital a La Plata hay pocos kilómetros.

El elepé de Gustavo no tiene nada que envidiar a los de los otros. Musicomanía, que incluye temas de Funk Shun, Gloria Gaynor y Boozy en una fila de nombres que se saben pasajeros, se está usando mucho en los boliches porteños, y por supuesto en las disco de Quilmes, Berazategui y otras localidades que rodean a Buenos Aires. Su compilador se queja un poco de que no se lo trate de igual a igual, de que el hecho de vivir fuera de la capital sea un handicap difícil de levantar. Pero es la historia de siempre, y ya no vale la pena hacerse problema por eso. Lo cierto es que Musicomanía es el disco ideal para las fiestas privadas y para los disc-jockeys debutantes: un disco sin baches, quince minutos por lado que le dan tiempo al "pinchadiscos" de ir eligiendo otra cosa para la bandeja que está libre.

En La Plata, Gustavo Z. trabaja todos los fines de semana, con su disco y con los de otros. Y, sobre todo, con los discos que él mismo elige y compra. He ahí el tesoro del disc-jockey: la discoteca propia, el arsenal de la diversión, en permanente renovación, aunque Gustavo sabe que no hay que tirar nada porque todo vuelve, tarde o temprano todo vuelve.

Silvia lo acompaña en esas minúsculas cabinas de alto, desde donde se visualiza la pista abarrotada de gente. Es cierto que a veces las cabinas no son tan pequeñas. En las fiestas de primavera del Country Club, por ejemplo, se está bastante cómodo. Y en el último carnaval, Gustavo y Silvia anduvieron por el Club Universal. Allí probaron la cabina de disc-jockey de Juan Alberto Badía. Más que una cabina, se trata de un platillo volador, sostenido sobre la pista, todo de vidrio, imponente pero también un poco ridículo. Las luces lo atraviesan en su veloz curso hacia la pista, donde caben más de 6 mil personas. Y Gustavo permanece inmutable: vigila los comandos de la nave, concentrado en la música, cuyas

*entradas y salidas pauta cual director de orquesta. Siempre tiene a mano dos o tres bandejas girando distraídas y algún grabador de casete en punta. Abajo, el planeta Tierra baila sin cesar.*

*Gustavo trabaja en boliches de todo tipo, pero lo que más camina son los centros de estudiantes. En La Plata hay casi uno por cada pueblo de la provincia de Buenos Aires. Los bailes que allí se hacen son el equivalente provinciano de las fiestas de colegio porteñas, cuando todos se esfuerzan para conseguir dinero para el viaje a Bariloche. Los centros son casas viejas alquiladas por los estudiantes migrantes, que generalmente viven ahí mismo.*

*Es común ver a los "dueños de casa" a las cuatro o cinco de la mañana pasearse, entre la impaciencia y el cansancio, por unos pasillos impregnados de humo y alfombrados por vasos de plástico acumulados a lo largo de la noche. A cierta hora, los muchachos quieren dormir, es lógico, están fundidos y un poco asqueados del olor a choripán que todavía se respira en el patio galería, pero también están satisfechos con las recaudaciones del baile. Con ese pozo podrán solventar muchos gastos. Desde el alquiler de la casa hasta los materiales de estudio de algún compañero de magros recursos. La mayoría recibe dinero de la familia, pero eso no siempre alcanza.*

*Hay centros como los de Azul, Bahía Blanca y Tandil que juntan cientos, a veces miles de chicas y chicos de toda la ciudad, que es como decir un símil en escala razonable de la Argentina estudiantil. Si bien hay centros similares en Capital Federal, Mar del Plata y Bahía Blanca, ninguna ciudad del país presenta semejante proporción de jóvenes. En los meses de verano, la ciudad queda prácticamente deshabitada.*

*Los bailes abren sus puertas bien tarde, siempre después de la medianoche, si bien nunca faltan los ansiosos que empiezan a hacer guardia recién superada la frontera de las doce. Se considera que eso tiene sus pros y sus contras. Por un lado, el ansioso se "quema" en su propio entusiasmo, ante la vista de las primeras visitantes del baile. Pero también es cierto que el previsor tiene más chance de entrar, dada la disposición que muchos centros de estudiantes han puesto en vigencia ante la amenazante asimetría de los sexos: hay que entrar de a dos, un chico con una chica, sean o no pareja. Hay que salir a cazar en la puerta el peaje que permitirá ingresar en el núcleo caliente de la noche.*

*Gustavo Z. es un gran observador de costumbres bailables. El cenicero tambaleándose al borde del pick-up, los discos de colores y la novia haciéndole un mimo en la espalda, mientras él, con los auriculares puestos, balconea la pista desde una hendidura desprolija, una herida en la pared por la que entran las luces, la música y el humo de la pista. Es libre de poner la música que quiere,*

*siempre que sea música bailable. Sabe que los temas "ligeros" nunca se pasan completos: el buen disc-jockey los corta ante del final y los liga a otros, indefinidamente. Los lentos sí pueden ir completos, porque la gente está metida en un clima romántico: las interrupciones no son bienvenidas. Pero, en otro sentido, Gustavo no tiene mucha libertad de movimientos que digamos. Está preso en la cabina, de tanta gente que hay en el local. Si hasta tiene, sin que nadie lo vea, un balde para orinar. Y la cerveza se la suben de vez en cuando, por otro balde.*

*Si alguien visitara esa vieja casa de día, no lo podría creer. descascarada húmeda, resto arqueológico de una ciudad que supo ser el sueño más ambicioso de la la Argetnina positivista. La oscuridad es un engaño. Y la música su cómplice. Vieja conocida de Gustavo, la música le confiesa los vaivenes del gusto, lo que la pista pide sin hablar. El disc-jockey conoce a los protagonistas del baile, esos que miran en tensa espera desde la barra siempre pródiga en vino de damajuana y las chicas que se apretujan una y otra vez en el baño para peinarse, retocarse o, calculadamente, planear alguna estretagia de seducción.*

*Él asegura que es una profesión con pocos secretos. Antes que nada, hay que darse cuenta de cómo son y con qué frecuencia cambian los tiempos del baile. Las largas introducciones con buena música —ese disco de Pink Floyd que todos escuchan como aperitivo o la balada que en la voz de Roberta Flack augura los momentos más reconcentrados de la noche—, el precalentamiento con un estilo disco más bien insinuante y luego sí, toda la batería de última generación, los temas "gancheros", cuando la pista esté en su punto de cocción. Finalmente, los lentos —un Peter Frampton por aquí, un Billy Joel por allá— que nunca, bajo ninguna circunstancia, deben durar más de quince minutos, porque se sabe que la gente se aburre con los lentos, aunque muchos aprovechen para chapar. Además, es deprimente terminar un baile con un bloque de temas lentos. ¿Cómo decirlo? Es antinatural. Un buen baile debe alejarse a toda orquesta. Como en aquel viejo tango que apuraba a los dubitativos, a los tímidos, a los cansados: "A bailar, a bailar... que la orquesta se va". Eso no ha cambiado. El broche final de un baile siempre es un "hasta la semana que viene"; las despedidas de los bailes nunca son definitivas. Y para un cierre eufórico hay que elegir algo como* Staying alive *de los Bee Gees. Además, ese impulso último supone la revancha de los que no cazaron nada a la hora del agarre. Porque la música disco es una fiesta que está siempre recomenzando. En fin: imposible terminar con un "lento". Muchos no se lo perdonarían.*

*El baile no es el único movimiento de la noche. Ojalá lo fuera.*

*Gustavo Z. no ignora que hay otra dimensión de la oscuridad, un mundo violento y salvaje, la noche de plomo de la segunda mitad de los 70. A fines del 79, cuando sale* Musicomanía, *la represión aún se siente. Basta con ver el gesto de preocupación de un chico que se olvidó el DNI en su casa. Y ese patrullero que, aleccionado por Ramón J. Camps, pasa una y otra vez por la puerta del centro, por si acaso. Y nunca falta algún tipo mayor, supuestamente bien vestido, que entra sin pagar después de la rutina del Falcon, y se queda un rato en la barra, echa un vistazo en los baños y se va con la amenaza de volver. Para él no existe el derecho de admisión de los boliches. Gustavo sabe, porque su padre se lo contó, que los bailes siempre estuvieron rodeados de violencia. En épocas de Alberto Castillo en el Palermo Palace, el "mionca" solía ponerle un brusco punto final a la fiesta. Pero ahora es diferente. Impera otra violencia, una violencia que da miedo de verdad.*

*Es posible que la mayoría no se de cuenta de esos signos siniestros que van tatuando el cuerpo de la noche y van viciando el ritual del baile con efecto contradictorio, absurdo. Además, los padres estan un poco más tranquilos si saben que los chicos están en el centro, bailando en un espacio cerrado, un recorte de la noche con coordenadas precisas. No es un gran consuelo y nadie está verdaderamente tranquilo, pero es mejor eso que la calle a secas, la calle del estado de sitio y el miedo.*

*Gustavo sabe que esa música disco, ese* Disco Sound *que en otras partes del mundo se baila como ritmo liberador, como emblema del desprejuicio y afirmación de la diferencia, en la Argentina procesista adquiere otro sentido. O al menos provoca un choque de sensaciones. Negro como la noche.*

*Gustavo Z. es un disc-jockey, y su trabajo, después de todo, consiste en hacer que esas largas madrugadas platenses sean lo más agradables posible. Esto no supone ignorancia, pero la gente sigue viviendo, como puede. Y los fines de semana, como en un fallido exorcismo del horror, la gente sale a divertirse, a olvidar, a conocer a otra gente. A fines de los 70, celebración de fin de semana y miedo establecen una contradictoria relación. Fiesta y luto. Eros y Tánatos, pero sin las metáforas de otros tiempos.*

* * *

Las vueltas de la vida: los años argentinos de mayor control nocturno y presión sobre lo privado ("¿sabe con quién sale su hijo?", rezan las publicidades más perversas) coinciden con el renacimien-

to mundial de los bailes populares. Después de un quinquenio sin mayores novedades dancísticas, al promediar los 70 se reflotan bailes negros, en la línea de la música soul de los 60, y una nueva predisposición corporal domina las discotecas de Norteamerica y Europa. Se viene la *disco music*, la tendencia es imparable.

Nacida en las consolas y alimentada con arreglos rutinarios y un *beat* voluminoso e incesante, la música disco triunfa por su predisposición bailable y su envase agradable. Se trata de una invitación al baile extrema y fanática: esos golpes regulares que provienen de los teclados, esas voces ligeras que alguna vez fueron del soul y el funky, esos grupos y solistas nuevos que han salido a competir con el rock más robusto y decidido... todo indica que una nueva sensibilidad musical ha irrumpido en el mundo del baile. La música disco se impone, en fin, como la expresión divertida de las minorías latina, negra y gay, en el escenario predilecto de los nuevos bailes: la ciudad de Nueva York.

En cierto modo, el estilo disco retoma el soul y lo estandariza. Es como si las viejas batallas culturales de los 60 ya no fuesen conflictivas. Mientras Gloria Gaynor convierte su *I'll survive* (*Sobreviviré*) en el himno gay y lesbiano de finales de los 70 sin que nadie se escandalice, conjuntos como K. C. and the Sunshine Band o Kool and the Gang devienen en máquinas bailables de olfato infalible y perfil "bajo" (¿quién conoce a esos músicos, realmente?).

Por su parte, Donna Summer logra hacer de un fenómeno de discoteca una posibilidad "concertística": llena teatros y estadios, para la felicidad de gente que no bien entra en calor se pone a bailar sobre las butacas. No hay duda: la intérprete de *Hot Stuff* es la única diva auténtica en una especie que no se recuesta tanto en las figuras como en los efectos de la música sobre los cuerpos. Nunca antes una música incitó al baile de modo tan frontal y fugaz, aceptando sin penas la transitoriedad del baile "suelto".

Son los años de Studio 54, la disco de Manhattan a la que suelen ir celebridades mundiales como Liza Minelli, Andy Warhol y Mikhail Baryshnikov. Y son los años de un éxito cinematográfico fenomenal. En 1977, con *Saturday Night Fever*, protagonizada por el bailarín John Travolta y con los Bee Gees nuevamente en carrera, el mundo del baile sufre una conmoción. Es así como, después de algunos años sin un sonido netamente bailable, la música disco reanima las noches urbanas, mientras por la radio la voz susurrante de Barry White disipa las tensiones.

Todos parecen identificarse con ese Tony Manero de saco blanco y cuello de camisa negra sobre la solapa que encarna John Travolta en el cine: un habitante de Brooklyn que vive la sema-

na en función del corolario sabatino y que, en su carrera hacia el "centro", encuentra en el baile una forma de la autoestima y la revancha. Se trata de la vieja epopeya del hombre que se hace solo, esta vez en fórmula bailable y, justo es decirlo, sin que la recompensa sea necesariamente el dinero: con el baile basta, al menos para el activo Manero (aunque su chica terminará convenciéndolo de las ventajas de una vida más burguesa). He ahí una fórmula atractiva en una sociedad que, así como se vuelve más tolerante con respecto a las minorías, va trocando sus proyectos colectivos por la salida individualista. (A la Argentina, estos planteos llegarán algunos años más tarde, después de la sangría de la dictadura militar.)

Se empieza a imponer entonces en los Estados Unidos el hazlo-tú-mismo, en el marco de lo que Tom Wolfe llamó, anticipadamente, "la década del Yo": "(...) el más santo de los compases que late rítmicamente...Yo...Yo...Yo...". En las discotecas norteamericanas y europeas se dejan las drogas alucinógenas por otras que provocan una sensación de energía individualista. Entre éstas, comienza a imponerse la cocaína, que hará furor —y estragos— a lo largo de los 80, en el marco de la carrera de los yuppies. Para entonces, ya no interesará tanto abrir "las puertas de la percepción" de las que hablaba Aldous Huxley. Habrá que acceder, en cambio, a las puertas de las grandes empresas. Finalmente, la cocaína terminará siendo a la cultura disco y sus derivados lo que el LSD fue a los *light shows* de Bill Graham. Has recorrido un largo camino, muchacho. Y muy velozmente.

Los economistas, por su parte, vaticinan el regreso al más feroz y desembozado liberalismo económico, con triunfos y fracasos personales tan ostentosos como irreversibles. Tony Manero lo sabe —aprenderá las nuevas reglas del juego social—, y juntará fuerza y voluntad para salvarse a través del baile. Esa será su vía de redención social. Mientras en la Inglaterra que se apresta a encumbrar a Margaret Thatcher los Sex Pistols proclaman su *No Future*, Tony Manero y sus amigos parecen decir: "todo es presente, bailemos, y por el baile salvémonos".

Sin embargo, no todo es tan claro y evidente. El espíritu de los 60 tiene en el baile disco un epitafio cuando menos ambiguo: si por un lado su preocupación por lo corporal y esa incitación a un hedonismo desembozado remiten directamente al egotismo de la época, por otra parte la celebración integradora de todas las razas y todas las diferencias alrededor de un baile que sueña con ser *universal* no deja de tener marcas sesentistas.

En la música disco el cuerpo se libera, no hay duda. Pero, como ha señalado con agudeza Richard Maltby, "lo que libera el

cuerpo en este contexto, hace prisionera a la música". Y al estar la música tan ceñida a pautas comerciales, con la prescripción del músico a favor de "la máquina de ritmo" que parcialmente lo suplanta, el baile se cristaliza en una serie de pasos establecidos. Nuevamente, el baile como fenómeno característico y sintomático de una época. Algo que expresa en cuerpos mudos y ambientes saturados de sonidos los vaivenes y las contradicciones no resueltas de la sociedad.

Corren años de agotamiento de las propuestas más ambiciosas del rock —para cuya cultura la *disco music* es una aberración, al menos en los primeros tiempos— y, por otra parte, parece imponerse el productor musical y discográfico por sobre el músico. En algunos casos, no se sabe bien dónde termina el productor y dónde comienza el músico: piénsese en el dúctil Giorgio Moroder. Pero al menos hay una cosa bien clara: entre 1977 y 1981, los años dorados del estilo disco, la nueva locura por el baile sirve para mitigar el impacto de la crisis energética mundial. Después de la clausura de las consignas más audaces de la era Acuario, después de la desilusión político-institucional de Watergate y en medio de las incertidumbres de un tiempo recesivo y confuso, se fortalece una música empaquetada y facturada, una música expresamente concebida para el consumo veloz. ¿Una nueva era del swing, pero esta vez sin números "en vivo", sin el encanto del jazz y con una serie de sonidos de digestión fácil y veloz?

Veinte años más tarde, en plena ola revival, Michael Musto intentará definir la era disco en pocas palabras: "El herpes fue prácticamente el problema sexual más grande de la época, y todos bailábamos sobre el filo del volcán".

Por lo pronto, los cambios de escenario y las nuevas conductas son bien visibles. Es obvio que en la disco del 78 y 79 hay un predominio de gente trajeada con "accesorios": cadenas plateadas y doradas, profusión de anillos y collares y cosas por el estilo. También se destacan los "efectos especiales" sobre la pista, empezando por esa gran bola de espejos que irradia brillo hacia todas las direcciones y, un poco más tarde, las luces estroboscópicas, el humo, la ilusión. Se busca el estímulo psicotrópico, eso que, según dicen, altera la percepción del espacio.

Pero tal vez lo más llamativo de la escena disco sea la presencia estelar del disc-jockey. Él es el único gran maestro de ceremonias, el único gran protagonista. Él sabe lo que hace y para quienes lo hace. Hace que las cosas sean breves o largas: el tiempo como materia moldeable, como ilusión. El disc-jockey combi-

na los efectos lumínicos con el impacto sonoro. Elige —de una paleta un tanto restringida y pobre, es cierto— los "cortes" musicales que "crearán" una atmósfera, un cierto clima.

El disc-jockey, que pronto empezará a llamarse simplemente DJ, descubre el sabor de la mezcla —un poco de acá, un poco de allá, para crear un *groove* largo, inacabable, un continuo de música que nace y muere en la convención del baile— y los *remixes*, esos temas ya registrados en discos simples de 12 pulgadas. Este señor de las bandejas y la música, que nace hacia 1975 y se diferencia del viejo disc-jockey de club y de radio, es una especie de discoteca. Ha nacido con ella y para ella, y será un protagonista de la escena musical hasta que concluya el siglo XX. Ya no va de un club a otro con su material y sus equipos, salvo en fechas especiales, como las semanas de carnaval. Lo habitual es que, de ahora en más, el disc-jockey permanezca en un lugar, forme parte de su escenografía. El criterio musical de este señor es un punto decisivo en la identidad de una disco.

El buen DJ sabe jugar con las vibraciones sonoras y los efectos de éstas sobre los cuerpos. En ese sentido, el volumen será cada vez mayor, profundizando las diferencias entre el *adentro* y el *afuera*; será la frontera entre el ambiente de la disco, con sus circuitos interiores y su propio tráfico, y el mundo externo, mundo de sonidos *naturales* (el ruido de los autos, las voces de la gente que pasa por la puerta de la disco, la música que llega a la calle desde otros bares y boliches).

Quien sale de una disco a la madrugada no es muy consciente de lo que hace. Su primera impresión es la de estar sumergiéndose, con los oídos fatigados, en un gran vacío sonoro. Aún oye los ecos tardíos de esa cápsula hipersonorizada que acaba de dejar atrás. Siente un leve zumbido en los oídos —conoce las advertencias médicas sobre los niveles de tolerancia de la audición—, hasta que vuelve a acostumbrarse al exterior. Es común que en la promoción de una nueva disco se resalten los *watts* que expulsan los equipos de música. Si en otros tiempos el atractivo eran las orquestas numerosas, ahora se valora la potencia de sonido. Es época de la tecnología como soporte clave de la música. La tecnología como un parámetro estético.

En su versión doméstica, esa tecnología concebirá equipos musicales más poderosos y sofisticados y un invento de aquellos años: el walkman. De ahora en adelante, las personas podrán llevar la música a todas partes. Como ha escrito Paul Yonnet, en la época del walkman ya no será posible negar la realidad (principalmente juvenil) de una inmersión musical casi permanente, oceánica. Cientos de miles (¿millones?) de jóvenes en todo el

mundo se sumergirán en la música y se aislarán de su entorno. Para esto no habrá límites, ni de tiempo ni de espacio: cada individuo tendrá *su propia* música en su casa, en su automóvil, en la calle, en su lugar de trabajo. Y para los que opten por "música bailable", la inmersión sonora será un sucedáneo de la experiencia de la disco.

Para algunos observadores, la música impulsada por el filme con Travolta no hace más que profundizar la tendencia alienante de la discoteca de los 60. Es la visión apocalítica del tema. Es así como, entre muchos otros, el musicólogo Manuel Valls cree que "con la música disco, en los 70, el estímulo del instinto y la suspensión intelectiva enervan toda posibilidad de discernimiento. La atracción sexual pura y simple ha barrido la especulación lúdica. Esta suerte de hipnosis colectiva puede considerarse como una variante calificada del proceso de enajenación —por la posesión de la música— que desemboca en el trance del que nos ha hablado Gaston Rouget".

Baile y más baile: el programa televisivo *"Dance Fever"*, donde parejas de norteamericanos entusiastas compiten para ver quién baila mejor, testimonia la proliferación masiva de instructores, salones, festivales y maratones. En radio y en clubes, el disc-jockey Rosko labra su leyenda, enganchando temas de soul, funky y disco mediante el nexo de su voz rasgada.

Es obvio que en los 70 no se baila sólo con la flamante música disco: el revival retrotrae al público adulto a la época de las grandes bandas, cuando el mundo era diferente, cuando los Estados Unidos eran diferentes. En ese sentido, los disc-jockeys no temen alternar discos del grupo Village People —símbolo de la integración sociocultural de los 70— con la versión de Tuxedo Junction del clásico de Glenn Miller *Chattanooga ChooChoo* o el reciclado de Duke Ellington *It dont know about you*.

La tendencia seguirá más tarde con la versión bailable de *Just a gigolo*, un tema que solían cantar, entre otros, Louis Armstrong y Marlene Dietrich en otros tiempos, para otros bailes. En hoteles y clubes norteamericanos y europeos vuelven los tés-danzantes y las grandes fiestas con glamour, como las que se ven en la serie televisiva *El crucero del amor*. Y también anda por ahí el toque salsa, en clara expansión, que terminará asimilándose, al menos por un tiempo, a esa gran coctelera —y aplanadora— rítmica que es la música disco.

Por otra parte, una nostalgia más "cercana" se impone en *Grease*, el filme de 1978, con referencias a los años 50, los códi-

gos del rock and roll y los hábitos del *teenager*. Precedida por *American Graffitti*, del 74, *Grease* celebra en estilo *camp* a la adolescencia como tiempo de inocencia y juego de máscaras, donde el baile corona todos los actos de la vida y es el gran catalizador del amor. Esta vez, Travolta usa campera de cuero negro y patillas lustrosas, en medio de una iconografía de los tiempos de Elvis Presley y James Dean, ideal para bailar con la insulsa Olivia Newton John. La sed de nostalgia todo lo puede. Y la era disco dosifica, en el fértil imaginario popular norteamericano, lo nuevo con lo viejo. El (incierto) futuro con el (dorado) pasado.

Hacia 1981, el disco sound se diluye. Bastante duró. Sin embargo, el pop de los 80 no se desentiende del todo de la moda que lo precedió. La tendencia negra que, en diversos grados de "negritud" afloró con la locura disco, tiende a profundizarse: se trata de un fenómeno cultural irreversible.

Se empieza a hablar de black dance: bajo su reinado nacerá el break dance, versión autista y callejera del viejo y acrobático jitterbug. Como se ve en la película *Beat Street* de 1983, en las esquinas y plazas de Nueva York jóvenes negros que aman el básquet y el soul deslumbran a los transeúntes con quiebres de cintura y veloces giros al nivel del suelo. Se tiran para hacer los headspins, rápidos giros sobre la cabeza, o los backspins, vueltas sobre la curtida espalda. Otros pasos y figuras son más complicados e indefinibles: el breakdancing se abre a la improvisación, ya que el solista no tiene que acordar movimientos con nadie.

Pero no todo es continuidad. A diferencia del estilo disco, el break dance es espontáneo, callejero, "fabricado" por sus propios consumidores en un proceso de apropiación de la música grabada que se irá incrementando con los años, hasta terminar en el rap y la cultura hip hop. Los primeros practicantes de break dance surgieron en los 70, con un baile lleno de energía llamado good foot. Pero habrá que esperar hasta la muerte de la música disco para que el break dancing se imponga como novedad.

¿De dónde viene la música que, a todo volumen, conmueve a los transeúntes, deteniéndolos en seco en medio de la vereda para contemplar el espectáculo espontáneo de los artistas callejeros? La música viene de unos inmensos radiograbadores que crean la ilusión de una discoteca a la intemperie. Es así como el bailarín es su propio disc-jockey. O mejor aún: su propio disc-jockey y el de los de su propia tribu urbana, conformada esta última por un puñado de bailarines independientes. El grupo

danza a partir de los ritmos que el grabador le devuelve sin retaceos ni cálculos. Cada uno baila quebrándose sin romperse: he ahí el desafío, el límite. El arribo del break dance implica una nueva despedida.

Cuando en 1983 Michael Jackson consolide su imagen a nivel mundial con el videoclip *Thriller*, el break dance habrá encontrado a su Mesías, pero, en cierto modo, también a su enterrador. Jackson estiliza los géneros callejeros, y se estiliza él mismo. Su invención es su propio cuerpo —la última frontera del siglo—, atado a un modelo de androginia y trasvasamiento racial que más que perturbar disgusta a la mayoría de los críticos culturales.

En términos dancísticos, sin embargo, la presencia de Jackson conmueve el universo Pop. Su plasticidad para bailar en el espacio audiovisual recuerda a la de James Brown, que ya en 1969, con su pasito *hustle,* hizo del arte de cantar un arte del bailar, en un grado superior al de Elvis. Pero ahora Jackson hace todo eso masivo, mundial. ¿Es la síntesis de una larga acumulación de cuerpos que bailan? Paul Virilio no se olvida de él a la hora de definir al hombre sobrexcitado de la posmodernidad. "De Fred Astaire a Michael Jackson, el hombre sobrexcitado tiene numerosos ancestros, en particular entre los bailarines caros a Nietzsche, los actores, los contorsionistas o incluso aquellos cuyos cuerpos se convirtieron gradualmente en instrumentos."

Las ventas millonarias de los discos de Michael Jackson —27 millones de placas entre 1983 y 1984— se fundamentan en una iconografía móvil, por así decirlo. Un cantante que nunca está quieto. Un cantante que, como las viejas estrellas de rock and roll, se mueve de aquí para allá. Pero esta vez, el movimiento no es espontáneo ni salvaje ni rebelde. Jackson es quizá el primer coreógrafo de la música pop. Todo en él —y alrededor de él— es premeditado. Inventa pasos nuevos y remodela los viejos. Ya no es el niño negro que se mueve a la par de sus hermanos, en ordenada fila decreciente. Ahora todos se moverán —o intentarán hacerlo, porque el baile de Jackson es demasiado escénico como para ser imitado con precisión— cuando él lo diga.

Jackson canta y baila para una audiencia planetaria. Esta es una actitud bastante novedosa. Antes, las estrellas del pop se volvían internacionales a medida que sus imágenes crecían y se consolidaban. En Jackson, en cambio, hay una expectativa global cuidadosamente trabajada. Una expectativa transcultural y transracial, aunque el elemento negro sigue siendo el "gancho", la atracción que todos celebrarán. Indudablemente, con Michael

Jackson nace un nuevo reinado en el universo pop. Tras él llegará pronto Madonna. Y Prince, aunque Prince nunca dejará de ser, antes que nada, un músico.

El estreno en 1983 de *Flashdance*, otra historia de alguién que se propone triunfar en la vida a través del baile, pega fuerte en las audiencias juveniles de todo el mundo. El personaje de Jennifer Beals podría ser un producto de la moda disco, si no fuera porque la música es algo diferente y el espacio que la chica obrera elige para triunfar no es la disco, sino la escuela de baile y su proyección hacia los escenarios.

Si en los años 60 la institución que posibilitaba la expansión artística era la escuela de arte, en los 80 la expresividad egresa de la escuela de baile. A veces, como en *Fama* (la película y la serie), se trata de una vieja escuela de arte que deviene en un gran espacio bailable cuando los alumnos así lo disponen. Los bailarines toman por asalto el espacio público: invaden la calle, bailan entre (y sobre) los autos estacionados y se dejan llevar por el ritmo en un trance alegre y liberador, dentro de ciertas pautas coreográficas.

Efectivamente, la coreografía es la disciplina que mejor capta el espíritu de los 80. La mayor transgresión ya no es la de la mente en manos de la sicodelia y sus epígonos sino la del cuerpo que baila en todas partes. Todos quieren bailar bien, de ser posible en un escenario, o al menos en un patio de deportes convertido en un teatro de revista versión años 80. En todos los casos, el baile será sinónimo de salud: vuelve la idea del baile como terapia corporal, el baile que sana y mejora el organismo, a la vez que libera la mente de tensiones y angustias.

El efecto es inmediato, aunque no es sencillo establecer con precisión un orígen, una causa. Paralelamente al boom de la gimnasia jazz y el aerobics, el yogur y la vida sana —el nuevo categórico moral de Occidente—, las escuelas de arte se inclinan al baile, a la coreografía. Se trata de una tendencia fácilmente fechable a través del cine: *Flashdance*, *Fama*... Tras el enamoramiento coreográfico que produce en su momento *All That jazz* de Bob Fosse, con un coreográfo que danza su propia muerte, el cine reactualiza sus siempre presentes lazos con el baile.

No se trata de una conexión solamente temática. En la era disco, los lazos que atan el baile al cine se fortalecen, incluso en lo que podría llamarse el plano formal y sensorial. Y así seguirá sucediendo en los próximos años. Es como si el baile se hiciera más visual que nunca, aunque sus espacios típicos estén siem-

pre en penumbra o sometidos al efecto fragmentador de una luz hiperquinética. Como apunta Marcelo Urresti, "las luces, los efectos especiales, el imperio de lo audiovisual, del espectáculo, la promesa de realización del sueño erótico (con el príncipe cercano pero irreal), la función catártica respecto de la monótona rutina de la cotidianeidad, son todos elementos que, tradicionalmente, pertenecieron más al cine que a los bailes de las décadas pasadas".

Sin embargo, antes de que termine el siglo XX, esta sustitución del cine por el baile derivará en una visión complementaria o contrapuntística, en la que el lenguaje del cine se impondrá por sobre el de los cuerpos: pantallas de vídeo en los boliches; interacción entre el baile como expresión de tiempo *real* y la poderosa imaginería audiovisual. Volviendo a Urresti: "Una multitud danzarina y saltimbanqui puede llegar a detener inmediatamente el baile en masa y luego permanecer quieta contemplando la sucesión de las imágenes que acompañan algunos temas musicales. Así como antes había quienes seguían mirando la película sin bailar, hoy también están los que siguen bailando de espaldas a la pantalla. Pero no faltará ante tal hecho quien con algunas señas advierta al distraído y le comunique que están pasando un vídeo; ahí puede verse claramente qué es lo que más importa y atrae la atención en una discoteca: el que no se queda quieto mirando la pantalla como la gran mayoría, seguirá bailando pero sin quitarle los ojos de encima a ese objeto de hechizo".

Verano de 1977. En su sarcástico *Nuevo Diccionario del Barrio Norte*, Landrú traduce los nuevos términos del esnobismo argentino. "*Destrucción*: diversión. *Fusilarse*: divertirse."

Casual o significativa, la asociación entre términos del glosario de la guerra y los códigos de la nocturnidad revela un tiempo difícil. Si bien el golpe militar del 24 de marzo de 1976 no supone un corte cronológico absoluto en materia de costumbres y baile, la fuerte incidencia de la represión política sobre la nocturnidad y el vaciamiento ideológico promovido por algunos medios oficialistas convierten al tiempo libre de los argentinos en una zona cuando menos sospechosa.

El estado de sitio, las redadas policiales para pedir documentos y una campaña más o menos sistemática de moralidad pública ( inseparable de la censura cinematográfica y la vigencia total de los edictos policiales) hacen de cada argentino que sale de noche un potencial intrigante. Las acciones de los "grupos de

tareas" se llevan a cabo de noche, y esto genera una sensación de miedo e inseguridad muy grande.

Para anular toda resistencia, la dictadura pone en marcha la "Operación Claridad", un obsesivo trabajo de inventario destinado a detectar —y en muchos casos eliminar— "elementos subversivos" en la vida cultural argentina. Indirectamente, estas medidas provocan sus efectos sobre la manera en que los argentinos administran el tiempo reservado para el ocio. La coacción y la intimidación son moneda corriente. Las noches argentinas pierden así su curso "normal", su propia legalidad. Ya no se trata de una violencia intrínseca a la noche y sus rituales específicos: ahora hay una violencia externa a la típica fauna noctámbula, un terror que nace de las entrañas del aparato del Estado.

Viviana Gorbato recuerda que "en los tiempos de la dictadura militar no era una pavada salir así a la calle. Recuerdo que, tiempo después, algunos habitués de (la disco) New York City solían ir con la ropa creativa metida en un bolsito y se cambiaban en el baño". Prohibido ser raro, prohibido andar sin documentos o con barbas que deformen las fotos del DNI, prohibido "excederse" en las diversiones. Pedagogía "tradicional": el País Jardín de Infantes del que hablará María Elena Walsh en un artículo de 1979. Metodología "tradicional": el estilo Margaride, un clásico de la noche argentina.

La represión no suprime la práctica del baile, aunque en los primeros años de la dictadura militar las salidas y diversiones nocturnas disminuyen bruscamente. No obstante, de los 70 a los 80, Buenos Aires y las principales ciudades del país se llenan de boliches decididos a sintonizar la frecuencia del nuevo baile, esa música disco que empieza a difundirse masivamente por las radios de Frecuencia Modulada y que domina las bateas de las disquerías.

Mientras el fenómeno de las fiestas *en* y *de* los colegios se acrecienta y dura hasta 1982, aproximadamente, los disc-jockeys tiene un trabajo difícil: conseguir material nuevo, actualizado, que "suene bien". Son años de elepés mal impresos, con ruidos de superficie y una "pasta" muy pobre, como consecuencia de la fuerte restricción a la que están sometidos los productos derivados del petróleo. Son años de discos memorables, futuros objetos de culto, y de discos descartables, que caen ligeramente sobre las bandejas de las emisoras y de los boliches de fin de semana. Discos de un solo hit, y el resto un simulacro de álbum. Discos blandos que se curvan en el aire antes de que los volvamos a poner en la funda.

Hacia 1978, con la apertura a la importación de la mano de

Martínez de Hoz, en algunas disquerías se empieza a conseguir material importado con relativa facilidad. "Íbamos mucho a *El Agujerito* y otros negocios por el estilo", recuerda Rafael Sarmiento. "Pero yo también le compraba mucho a Héctor Sosnava, que hoy es un disc-jockey muy conocido en fiestas sociales. Héctor andaba de acá para allá con un maletín con discos importados, y así podíamos mantenernos informados. En esos años aún no existían radios para disc-jockey, como sucede hoy con Energy y tantas otras."

No hay muchas diferencias entre los locales bailables de antes y los de ahora —incluso suelen ser los mismos reductos apenas retocados—, pero la moda es la moda. Ellas y ellos con pantalones oxford blancos a la manera Travolta bailan sus pasitos recién "sacados" en modernizados boliches situados, generalmente, a cierta distancia del centro. Allí se bailan aquellos temas que los disc-jockeys de la radio difunden durante los días de semana. Una vez más, el baile hace *realidad* el mundo virtual de los medios.

Como en los tiempos dorados de Mau Mau —que sigue funcionando, pero ya no es vanguardia en la materia—, la disco se establece como un lugar diferente y exclusivo, aunque el incremento de la oferta activará una democratización de los espacios nocturnos. Mientras tanto, quienes buscan la distinción y ponen en práctica criterios selectivos irán dibujando un mapa urbano especial: una manera de gambetear la *masificación* del fenómeno; en fin, una manera de seguir siendo *diferentes*, aunque a Travolta lo conozca todo el mundo.

Desde su origen en los años 60, la disco fue siempre un recorte fantasmagórico dentro de la ciudad de todos los días. Alimentó los deseos imaginarios de "locura", de "frenesí" y de vida "lujosa y diferente". Es así como a los boliches "chetos" de Olivos y Ramos Mejía se van sumando otros templos profanos, generalmente ubicados a cierta distancia geográfica de su clientela potencial: la disco, para conservar su magia, para ser una fantasía seductora, no puede estar a la vuelta de la esquina. Una cosa es el barrio de todos los días, otra bien distinta el territorio nocturno de la disco. El mundo de la disco está siempre fugado del mundo real.

"Las disco no están en cualquier parte", señala Urresti. "Tienen su lugar, por lo general, en avenidas o cerca de ellas, y casi siempre en barrios de sectores acomodados. La mayoría de las discotecas se encuentran en la zona norte de la ciudad. Y las que no, están en las zonas mejor ubicadas de los enclaves residenciales de más alto nivel económico, tanto del resto de la Capital

como del Gran Buenos Aires. El mapa social de las discotecas, por la dinámica de la selección, está curvado. Las discos que más se acercan el mito, que más curvan el tiempo de la historia, curvan el espacio social, que no es plano sino lleno de sumideros que, densos en gravedad distintiva, atraen hacia sí más masa social según su peso relativo."

Para el público con ínfulas de distinción, 1980 es un año importante. Un empresario gastronómico, Rodolfo Cacciola, abre Butterfly, en la calle Junín al 1700 de Buenos Aires. Por entonces, en el barrio Villa Urquiza, Ricardo y Oscar Fabre inauguran la disco New York City, a imagen y semejanza de la neoyorquina Studio 54, como lo viene haciendo hasta ese momento Experiment, en Carlos Pellegrini y Marcelo T. de Alvear. Tanto Butterfly como New York City son discotecas que hacen alarde de gran espacio y tecnología —la segunda es la primera disco en el país en utilizar luces de láser— y, sobre todo, de selección de clientela.

En el caso de Butterfly, investigado por Ileana Gutiérrez, el encargado de regular el ingreso utiliza un circuito cerrado de televisión que apunta hacia la puerta, a la vez que permanece toda la noche en el hall de entrada seleccionado, uno por uno, a aquellos que ingresarán y a los que no podrán hacerlo por alguna determinada razón. Lo mismo sucede con New York City, que con la recuperación democrática de 1983 será objeto de duras críticas a causa de su mezcla de clasismo y desparpajo.

Junto a los cancerberos que"filtran" el ingreso, nacerán por entonces los expertos en relaciones públicas, los RR.PP. contratados por las disco para que, como hacían antes las juntas de fiestas de los clubes de barrio, inviten a "gente linda" al boliche. Ya para mediados de los 80, la "gente linda" es la que difunden los medios. En las disco *top* de los 90 —Trumps, El Cielo, Caix, etc—, los RR.PP. serán los verdaderos artífices del éxito de lugares por los que transitarán modelos, empresarios y políticos.

¿Por dónde pasa ahora el criterio de selección? ¿Sobre qué "principios" fundamenta una disco su clásico "derecho de admisión"? En la investigación de Viviana Gorbato se desprende que el filtro lo determina aquello que el portero considera "divertido" o "no divertido". "La diversión se muestra en la ropa. Para las mujeres, no a los vestidos largos, a los zapatos con plataformas, a la falta de ingenio para combinar accesorios y colores. Para los hombres, no a las remeras tipo camisa en colores sobrios, a los mocasines y al pelo largo. Y para todo el mundo, sí a los jardineros, a las zapatillas, a las sandalias de taco fino y alto, al polvo brillante en la cara, a los tajos, a los moños en la cabeza. es decir, sí a la informalidad y a la diversión." El "saco

y corbata" de Mau Mau ya es cosa del pasado, salvo en ocasiones especiales.

Otra puerta exclusiva a la noche porteña será Regine's, una suerte de club privado internacional —algo diferente de una discoteca— que en 1979 abre su sucursal en la Argentina. Con un carné que cuesta unos 600 dólares se puede acceder a la Regine's de Buenos Aires y a las de cualquier otra parte del mundo. La tarjeta del club es como las viejas tarjetas de invitación de los bailes de otrora, aunque ahora el dinero ha desplazado al apellido, si bien éste aún conserva algún predicamento. Por otra parte, la asistencia a Regine's de Marta Minujin y sus provocaciones le otorga al lugar ese toque artístico ausente en las otras discotecas caras.

Paralemente a los nuevos emprendimientos, en las confiterías de los mejores hoteles se incrementa la actividad nocturna. A fines del 78, en el Hotel Bauen se organiza un gran baile con "los campeones del disco dance del año" y los bailarines de la película *Fiebre de sábado por la noche* (¿serán ellos realmente?), mientras el Sheraton anuncia un recital de Patty Jo, "la ascendente estrella norteamericana del soul".

El Roof Garden del Alvear Palace, por su parte, sigue siendo "la suite de bailes y shows número uno de Buenos Aires". A tono con la ola disco, en el verano del 78 presenta un "show internacional" con la presencia de Gloria Gaynor. Sin embargo, para la última noche se espera a alguien que poco tiene que ver con la música disco pero que es el gran best seller de la industria discográfica del momento: Julio Iglesias.

En las ciudades veraniegas se levantan verdaderos castillos del baile, que de noche brillan imponentes y de día parecen parques de diversiones abandonados. Mucho más abierto que los boliches "chetos" de Buenos Aires, Keops en Villa Carlos Paz es un ejemplo elocuente. En Villa Gesell, donde hasta no hace mucho el hippismo le dió coloración propia al balneario, la pauta nocturna la marcan boliches como Palodú, con mesitas bajas y faroles anaranjados, todo muy "legal", nada clandestino. Lo mismo sucede, para los más jóvenes, con Gongó. En Mar del Plata, los "clásicos" de Avenida Constitución se aggiornan, y en cierto modo están de parabienes. Ellos "aguantaron" las idas y venidas del gusto. Ahora, con la música disco, están en ascenso. Y allí no se selecciona a los clientes.

Jóvenes y no tan jóvenes, los disc-jockeys argentinos siguen siendo, como sus pares extranjeros, los grandes alquimistas del

baile. Algunos se reservan para ciertas noches, mientras otros transitan tanto por los boliches como por las emisoras de radio, como operadores o musicalizadores. La cuestión es estar en contacto con los discos, tener los dedos acostumbrado al vinilo. Juan José Fernández Padrón, por ejemplo, tiene un negocio especializado para disc-jockeys y un espacio en Radio del Plata, desde donde hace catecismo disco con los Bee Gees y Gloria Gaynor, aunque también pasa a los buenos melodistas de los 70 y comienzos de los 80: Supertramp, Billy Joel, Queen, Carly Simon, Peter Frampton. Es el pop que limita con el rock —niño descarriado que no entrará en la disco, salvo contadas excepciones—, y que alimenta una demanda de baile cada vez mayor.

En ese sentido, el buen disc-jockey se atreve a mezclar la música mecánica con lo que se considera de calidad. En las introducciones a los bailes, antes que la pista empiece a arder, o en los finales de madrugada, cuando ya no queda nada por bailar, entonces el disc-jockey de corazón melómano saca a relucir "la buena música", esa música "para escuchar" que, eventualmente, un bailarín imaginativo podrá convertir al lenguaje del cuerpo. Es un gesto de generosidad artística, y también un guiño para quién quiera verlo: el *entertainer* de los discos *sabe* escuchar, está informado, no es un mero "pinchadiscos". El disc-jockey bailable puede ser también el disc-jockey difusor.

A propósito de esto, Alejandro Pont Lezica evocará con orgullo aquellos años: "Éramos exitosos porque estábamos presentando una música nueva para esos días. Génesis, E. L. P., Yes, Led Zeppelin, AC/DC y lo que pasaba con la música argentina, desde Los Gatos y Almendra, hasta Sui Generis y cosas raras: nosotros pasábamos a Crucis, que era difícil de bailar. En lo melódico, lo más exitoso era César Pueyrredón, en su época de Banana. A la gente le encantaban temas como *Conociéndote* y *Toda una noche contigo*. Y también se bailaba un poco de soul y música disco de la primera época. Otro infantable era Creedence".

Un recuerdo similar tiene Rafael Sarmiento, para quien la divisoria entre música bailable y rock nunca ha sido demasiado estricta. "Yo pasaba de todo. Incluso temas de Led Zeppelin o el célebre *Cocaine* de Clapton, que enloquecía a la gente. Pero es cierto que cuando apareció la música disco hubo mucha gente que se le puso en contra. Recuerdo que una vez me atreví a saltar de un tema de rock a una grabación de Barry White y los que bailaban me querían matar."

Los sábados a la noche, los "pinchadiscos" jóvenes más afamados son Alejandro Pont Lezica, Rafael Sarmiento, Pato "C", Ezequiel Lanús, Alejandro Sáenz, Gonzalo de Alvear, Hugo Da-

niel San Martín y los platenses Gustavo Zurita y Pablo Balat. Con la excepción de estos últimos, pareciera existir algún pacto secreto entre la vieja oligarquía porteña y el mundo de la noche. Mau-Mau, cuyo disc-jockey es Ezequiel Lanús, cerrará sus puertas pero no por ello se clausurarán ciertas convenciones sociales y culturales.

Para las familias de barrio norte, la vida del disc-jockey no siempre será una alternativa apetecible. "Mi mamá estaba muy preocupada con mi vocación", contará Pont Lezica. "Una día se encontró con Ulises Petit de Murat y le dijo: —Tengo un problema terrible, mi hijo es disc-jockey. El escritor la tranquilizó: —No se haga problemas, señora. Déjelo, si le gusta..." Para Sarmiento, la historia del disc-jockey porteño de los 70 comienza en los colegios de monjas y otras instituciones privadas —Colegio San José, Colegio Guadalupe, El Salvador— de la clase alta y media alta, si bien "enseguida surgió trabajo en las fiestas de los Normales y los Comerciales de los barrios".

Desde luego, también hay disc-jockeys que ascienden por la escarpada escalera social, en busca del prestigio que otorga una profesión que atrae a las chicas y no disgusta demasiado a los padres (a diferencia del oficio de músico). Las procedencias son variadas: técnicos operadores y personal más o menos especializado en la sección "programación" de emisoras de radio; estudiantes de escuelas tecnológicas interesados en la materia "Audio" (arman y desarman equipos, así como los mecánicos juegan con los autos y las motos); ex músicos dedicados a "hacer sonido" que también "hacen bailes".

Habiendo ganado un lugar destacado desde que los clubes empezaron a prescindir de las orquestas, los disc-jockeys consideran, con razón, que la música disco es un estilo creado para ellos. ¿No está sobreentendido? Es cierto que al comienzo las cosas no son sencillas. Hay un costo de inversión considerable: el equipo. Para espacios grandes, es imprescindible contar con parlantes que son verdaderas columnas de sonido, dos o tres bandejas de primera línea y un poderoso amplificador. Pero los muchachos se las ingenian como pueden. Piden prestada o alquilan alguna parte, y si ni para eso hay plata, empiezan desde abajo: aceptan ser asistentes de algún disc-jockey de renombre. Proliferan así los "plomos" de los disc-jockeys.

Como siempre, el trabajo se intensifica en las semanas de carnaval. Alejandro Pont Lezica "hace" los bailes de Vélez ("Baile en Vélez o en ningún lado"), mientras otros clubes compensan la ausencia de un disc-jockey de renombre con los viejos e infalibles "números en vivo". "En carnaval había muchísimo trabajo y los

disc-jockeys empezamos a trabajar en serio, como artistas. Yo tenía un equipo de colaboradores que pasaban discos en diferentes lugares del Gran Buenos Aires y más lejos también, y yo aparecía en un momento de la noche, como un número artístico. Corría de un lado para otro. En realidad, el fenómeno de los DJ como artistas empezó hacia 1979, cuando los chicos de El Salvador comenzaron a publicitar sus fiestas en grandes afiches en los que aparecía el nombre del disc-jockey. Hasta ese entonces, el nuestro era un trabajo marginal. Ni siquiera figurábamos en el sindicato de artistas de variedades. Las compañías discográficas nos ignoraban completamente. Pero finalmente se dieron cuenta de que la música que nosotros elegíamos podía convertirse en éxito masivo. Por ejemplo, yo empecé a difundir Supertramp en los bailes dos años antes que la discográfica lo editara en el país."

La moda disco invade prácticamente todos los espacios del carnaval. Así como la RCA intenta hacerle creer a todo el mundo que Nestor Briyo es el John Travolta argentino, en el Carnaval Internacional de San Lorenzo de 1979 se elige y premia a la pareja que mejor imite a Tony Manero y su compañera. El premio para la que salga primero es un viaje a Nueva York, para conocer Studio 54. Nada menos.

El declive de la música disco no implica un cese del interés por bailar aquello que baila "el mundo entero". No hay boliche argentino actualizado que no aspire a ser un reflejo instantáneo de las últimas modas norteamericanas. No bien se exterioriza el fenómeno del break-dance, un programa de canal 9, conducido por Domingo Di Núbila, presenta a chicos que se esfuerzan en bailar como Michael Jackson. Pero como todo baile del siglo XX, el break dance también generará un coro de advertencias médicas. Muchos argentinos leerán en las páginas de la revista *Siete Días* que el doctor Jack Bertman, del Hospiral Ortopédico de Los Angeles, se tomó el trabajo de revisar las posibles lesiones que provoca el baile que inventaron los chicos negros de Nueva York.

En las revistas de actualidad, el break dance es tema costumbrista y social, en la medida en que el estilo prima sobre la música. Esta exterioridad del hecho musical va acompañada de un fuerte narcisismo publicitario. La música se involucra con la estética del flamante videoclip, y la televisión, que todo lo absorbe, ocupa un lugar cada día más grande en la vida cotidiana. Las modas dancísticas, que antes se difundían desde los códigos de la pista, ahora se proyectan desde la televisión, el nuevo territorio del pop.

El rock mundial, o al menos algunas de sus figuras, no están al margen de esta ola dancística que todo lo toca, que todo lo deglute. Desde la música disco en adelante, rockeros de ley se han atrevido a combinar sus propuestas más serias con la alegría del baile. David Bowie y Mick Jagger se juntan para grabar *Let's dance*, que pronto tendrá su videoclip. En realidad, no es un cambio de timón muy violento que digamos: tanto Bowie con su estilo glamuroso como Jagger con los Stones en la época de *Miss You* han probado las mieles de la música bailable.

Después de la furia punk, la new wave parece reconciliar el baile con la cultura del rock. A propósito de Talking Heads, el crítico John Rockwell escribe: "Puedes bailar con esta música, si lo deseas, ya que tiene pulso. Pero la mayoría se ve comprometida a escucharla solamente". El hecho de que el trío inglés The Police se presente en la inauguración de la discoteca porteña New York City es sintomático, si bien es cierto que el espacio definitorio del rock "en vivo" será el estadio (Obras, Luna Park y, para casos excepcionales, las canchas de Vélez y River). Pero también allí suelen darse situaciones más o menos próximas al baile. Desde el arriesgado juego del *pogo* que algunos practican en recitales de rock metálico o de punk hasta la algarabía colectiva que suscitan las presentaciones masivas de estrellas internacionales, el reencuentro del rock con el cuerpo que se mueve es motivo de festejos.

No obstante las inflexiones en la cultura del baile, son varias las pautas que se mantienen. El baile en los reductos específicos sigue practicándose entre hombres y mujeres jóvenes, que salen a bailar en pareja, aunque los movimientos de sus integrantes estén disociados entre sí. Se baila suelto pero uno al lado del otro. Los chicos, que dan vueltas por la pista durante toda la noche, sacan a bailar a las chicas, "extrayéndolas", al menos por un rato, de su grupo de pares. Este aspecto del baile no ha cambiado mucho desde los tiempos del "cabezaso" tanguero: ellas están quietas, esperando que algo suceda; ellos caminan como exploradores incansables alrededor de la pista, registrando con buena vista "el panorama". Si las cosas van bien, la pareja ocasional del baile puede establecer otro tipo de vínculo: el baile como inicio de una relación, otro clásico de la noche urbana.

Mientras tanto, para el "pescador" que aún no obtuvo resultados, el vagabundeo alrededor de la pista suele interrumpirse momentáneamente para beber algo en la barra —gaseosa, whisky o la cada vez más popular cerveza— y cruzar alguna palabra con el barman (a veces hay más de uno; incluso chicas). En la barra recalan los observadores, los descorazonados, los que aún

tienen fe, los conversadores. Allí los reservistas se informan de la suerte de los que están en la lucha; hasta allí llegan sin sordina las fanfarrias del vencedor y el tango del derrotado.

En el sitio acotado del baile, la alternancia de temas "rápidos" y temas "lentos" no ha desaparecido, si bien es cada vez mayor la franja de los "rápidos". En largas secuencias de ritmo fuertemente acentuado y de origen incierto —¿músicos o máquinas que los suplantan parcialmente?—, la tecnificación de la música recalca los límites espaciales de la disco, así como su excepcionalidad. No obstante, el buen disc-jockey es aquel que conoce las proporciones de la noche: una primera tanda de música "en inglés", un "medio" fuerte, con los más conocidos, luego un "descenso" a lentos "en castellano" y un final con *tutti*.

En el tránsito de la dictadura a la democracia, las discotecas van abriéndose a nuevas formas de relación y contacto entre los sexos y entre las clases sociales. El baile acompaña significativamente los cambios de sensibilidad de comienzos de los 80, cuando se hacen oír demandas de mayor libertad y mayor participación popular, si bien es cierto que en el imaginario social el espacio de la disco está más asociado a la complacencia y el no compromiso que a la resistencia cultural.

Opuestas a la moral del rock nacional, ciertas discotecas de los años de plomo han promovido el estereotipo del "cheto", imitador a su vez del *blitz*, miembro de la elite de las discos que impone la moda para que la juventud aspirante lo siga. Mientras el *blitz*, tardío descendiente del *jailaife* de comienzos de siglo, ha viajado y conoce las fuentes de lo *in*, del "estar en onda", el "cheto" proviene de la clase media, anda en moto y generalmente sus recursos no están a tono con sus aspiraciones.

El "cheto" no pasará inadvertido en la Argentina de finales de los 70. El rockero lo estigmatiza y algunos tangueros lo asocian apresuradamente con el mundo de la droga. En su diccionario de lunfardo, José Gobello anota: "*Cheto*: joven que tiene o simula tener gran capacidad de consumo, alardea de muy moderno y desprejuiciado y merodea el mundo de la drogadicción. Es apócope de *concheto* y admite el femenino *cheta*".

Al "cheto" y al *blitz* se los reconoce —y se reconocen entre ellos— por el lenguaje. Hablan con modismos propios, crean o reproducen neologismos con los que designan a *los otros*, los que *no pertenecen* al mismo mundo: tanto rockeros como "grasas" caen en la volteada. Pero mientras ellos, *los otros*, no intenten penetrar en la disco de elite —y a veces en la no tan de elite— la

desvalorización pierde intensidad, se diluye. Como ha estudiado Jorge Elbaum, "las formas de nominación desvalorizantes más enérgicas son dirigidas —en el caso de los discotequeros— contra quienes intentan cruzar fronteras sin contar con la aprobación o la invitación correspondiente. En las discos de elite se apela a agrupamientos forzados y despectivos —en este caso nominándolos como "cualquiera"— cuando la irrupción del extranjeros pone en peligro la endogamia simbólica de una cultura. Se exorciza y se clausura así la posibilidad del contagio, de la mezcla, de la hibridación que negaría la posesión exclusiva de un espacio, de un orden dispuesto para *iguales*".

La fuerte censura y el consiguiente recorte social que la mayoría de los medios hace en la segunda mitad de los 70 comprometerá la imagen de la disco en los años venideros. "Muchas cosas han cambiando este verano", puntualiza un cronista de *Clarín* en un terrible 1977. "Ya no hay chicas y muchachos melenudos deambulando por las calles. Ahora la prolijidad, las motos y el buceo han originado un nuevo código de elegancia..." ¿Es realmente así?

Silenciados o autoexiliados en su propio país, otros jóvenes han vivido los años difíciles de una manera muy diferente. Lectores de las revistas *Pelo* y *Expreso Imaginario* —esta última dedica una tapa al estilo disco, con un tomatazo sobre la cara de Travolta—, cultores de la música progresiva que empiezan a llenar el estadio de Obras Sanitarias para escuchar bandas de rock, los críticos más aguerridos de la música disco no olvidarán el clima disciplinario y represivo que se ha vivido en tiempos de la "travoltamanía", cuando el reverso de las noches alegres termina siendo las noches de los secuestros. Más tarde muchos hablarán de "caretas" y "caretajes"; el "cheto" visto de manera negativa; ser "cheto" como un disvalor. Pero para que esa visión se extienda socialmente deberá llegar la democracía del 83.

Mientras tanto, en tiempos de represión y resistencia, ciertos códigos de la disco serán criticados desde el silencio de los que *resisten*. Seru Girán ironiza sobre "la fiesta de un sábado azul" y el "non-stop dancing" y en los estadios se respira un espeso aire antidisco. Como dice Claudio Kleiman, citado por Pablo Vila: "Los jóvenes llegan al rock huyendo de la mentira y la falsificación, buscando comunicarse de una forma más o menos humana, en un medio donde los únicos lugares de reunión tolerados parecen ser las canchas y las discotecas".

La acusación del rockero contra el consumidor de bailes se extiende, simétricamente, al músico que "transó", que "se vendió", que abandonó el río turbulento del rock nacional para descansar en las apacibles costas del *sistema*. ¿Y que es eso sino abastecer la demanda de música "complaciente", "blanda", "comercial", "para bailar"? Sin embargo, no siempre las diferencias son tan estrictas. Más de un seguidor del rock sabe que en un boliche hay más oportunidades "de levante" que en cualquier otra parte del planeta. Y también sabe que, de vez en cuando, se puede bailar con algún tema de rock and roll, como esos que pasa Rafael Sarmiento en los bailes de GEBA.

El rockero como "pescador", a la manera de los jóvenes de clase media que en los 40 frecuentaban el Palermo Palace, será un personaje bastante difundido, entre el deseo y la culpa. Él será rockero en los días hábiles y frecuentador de la disco los fines de semana, preferentemente el siempre mítico sábado a la noche. En fin, el corazón nocturno tiene razones que la razón rockera no comprende. Es evidente que no sólo de músicos "vendidos" y "complacientes" y público "cheto" y "aburguesado" se nutren las noches bailables de aquellos años.

En la ciudad de La Plata, el fenómeno de los centros de estudiantes, muy distinto del de la moda de los "chetos", ha sabido combinar cierta dosis de música disco y rock con los rituales de la guitarreada, el vino de damajuana y el choripán: usos y prácticas que, en original síntesis, remiten a la subcultura del folclore, perseguida por la dictadura. Ir a un "centro" de estudiantes, en un período en el que la represión se ha ensañado con la población estudiantil (el comedor universitario de la Plata es clausurado y todas las universidades nacionales intervenidas), puede vivirse como una pequeña transgresión, aunque en líneas generales esos ambientes están despolitizados, como lo está el resto del país. Lo mismo sucede en las innumerables fiestas que se arman en casas de familia o en departamentos de solteros. No es del todo extraño que allí convivan, a cierta hora de la noche, el long play de la negra Sosa cuidadosamente escondido con algún éxito "ligero" de la FM.

En aparente paradoja, con la llegada de la democracia la conciliación del rock con el baile —o al menos con cierta idea del baile como celebración del cuerpo— se manifestará en lugares oscuros, más o menos subterráneos, alimentados por un público que demanda, junto a una plena participación democrática, una mayor libertad individual y expresiva. Esta "emergencia" del *under*, por así decirlo, está representada por un nuevo mapa de la noche porteña (el fenómeno no es exclusivo de Buenos Aires,

si bien en otras ciudades del país es más lento). En agosto del 84, Omar Chabán y Katya Alemán inauguran Cemento, "una discothèque-bar-restaurante" de San Telmo que intentará terminar con el enfrentamiento entre la disco y el rock. Más tarde, y ya fuera del circuito del *under*, vendrán Palladium, Prix D'Ami, Halley y otros lugares llenos de rock y, eventualmente, de baile.

Por otra parte, el nacimiento de una larga serie de bandas de rock-pop que, más allá de sus claras diferencias, no excluyen de sus programas estéticos la posibilidad del baile —Virus, Soda Stereo, Los Twists, Viudas e Hijas, etc.— señala un corte histórico-cultural importante. A diferencia del viejo rock progresivo, el rock-pop de los tiempos de Erasure y Eurythmics acentúa los *beats* con fuerza y claridad, simplificando los parámetros musicales a favor de un mayor juego de timbres y texturas. *Clics modernos*, el disco de Charly García, es la mejor formulación artística de aquella inflexión. Y el tema *Wadu wadu* de los Virus, un auténtico himno de discotecas en las que se puede bailar con letras irónicas.

Finalmente, el rock nacional firma la paz con la cultura disco, aunque no todos estarán de acuerdo con esta nueva síntesis. Desde el núcleo duro de su ideología, los abanderados del rock *puro* esgrimirán nuevos epítetos contra los herejes: "divertidos", "bailables"... "frívolos". Y los herejes reivindicarán la capacidad para sintonizar con los nuevos tiempos. Se asumirán como "modernos", "nuevaoleros", "hijos del pop"... Estarán felices de que su música se difunda por las discotecas.

## Capítulo Once

# Cumbia en Constitución, Tango en Broadway

*Cuando Sandra Achával se fue de Santiago del Estero, la bailanta estaba en su apogeo. Esa mezcla de cumbia y cuartetazo sonaba por todas partes: ella la había bailado en su casa, con sus hermanas, entre chacareras de los Carabajal y algún que otro cuarteto santiagueño o cordobés, como los de la Mona Jiménez. En los días de la Fiesta de los Milagros de Mailín, Sandra bailaba casi sin pausa a lo largo de un viernes, un sábado y un domingo, tres grandes días del año. A la tradicional fiesta iban —y , por lo que sabe, aún lo siguen haciendo— los bailanteros más famosos del país, que se mezclaban con los locales. Después vino la mudanza. Y una vez instalada en La Plata, Sandra empezó a frecuentar el mundo tropical en Majestuoso Bailable, un inmenso galpón cerquita del cementerio de la ciudad.*

*Ahora Sandra tiene 23 años y sigue escuchando cumbias todo el santo día, y las baila cuando puede. Desde hace 2 años es empleada doméstica en una linda casa de City Bell. Tiene un cuarto para ella, con un televisor en el que todos los días, a las ocho en punto de la noche, ve una novela con personajes de bailanta. Y la radio no se mueve de la FM Sol, ese punto del dial que le garantiza, en la vigilia y en el sueño, los últimos temas de La Nueva Luna y Tambo Tambo, lo mejorcito que dio el género últimamente. Así piensa ella. Otros, en cambio, prefieren la procacidad de esas letras fuertes, letras que han obviado el doble sentido para deschavarse de una sola vez: detalles anatómicos, gestos sexua-*

*les, invitaciones "a transar" en serio, más allá de las apretadas de las bailantas.*

*Sandra se peleó con el novio hace ya casi un año, y si bien no ha perdido la esperanza de reconciliarse, lo que más la aflige en estos últimos meses es que no tiene con quién ir a bailar. Y pensar que está viviendo a dos cuadras de Escándalo, "El Gigante de City Bell", el gran boliche de cumbias de la zona donde hace unos años vio a la mismísima Gilda, su ídolo para toda la vida. También fue varias veces a Megadisco, en la avenida 44 al fondo, y las hermanas la acompañaron un sábado a El Parador de Brandsen. Pero fueron para hacerle el favor a Sandra, porque a ellas, las hermanas, no les gusta la cumbia.*

*A la que sí le gusta la cumbia es a la abuela Corita, que está viviendo en Olmos. Claro que con ella no puede ir a bailar, aunque alguna vez la acompañó. Corita es, en realidad, tía del papá de Sandra, y para ella es como una madre-abuela. Le dicen Corita porque, recién nacida, estuvo a punto de morir, y entonces sus padres se apuraron a ponerle de nombre Corazón de Jesús, por si se salvaba. Parece que el gualicho religioso funcionó. La abuela se salvó, y se tuvo que acostumbrar a un nombre tan serio, con su gracioso diminutivo.*

*Corita se llevó a sus nietas al Río de la Plata, dejando atrás su querido Santiago. Se acabaron las chacareras, las fiestas de Mailín, los cuartetos santiagüeños y cordobeses. Las chicas ya habían terminado la primaria y querían ponerse a trabajar. Lo necesitaban, en realidad. En casa no había un peso de más, y la dignidad se gana trabajando. En 1990 las Achával se instalaron cerca de La Plata, que es una ciudad más chica y acogedora que Buenos Aires.*

*Así es la vida en la Argentina: una abuela con sus nietas, decidida a poner una verdulería en la zona de Abasto, un poco al oeste de la capital de la provincia más rica del país. Una abuela con una nieta que enloquece por la bailanta, tal vez porque fue ella, Corita, la que le enseñó a la nena a bailar cumbias como si fuera folclore, allá en Santiago. Y ahora, ¿qué otra cosa sino la cumbia puede alegrar a la nieta, que como todo emigrante extraña su lugar natal?*

*Atrás quedaron aquellos primeros años de trasplante y adaptación. Ahora Sandra es grande y no tiene quién la acompañe a bailar. Hace poco tomó unas clases de folclore en el Almafuerte, porque es una vergüenza que una santiagueña no sepa bailar folclore, todos se lo dicen. Y más ahora que han renacido las peñas y el país entero canta los temas de Soledad. A Sandra le gusta Soledad, le gusta el folclore, y hasta lo baila de vez en cuando:*

*el gato, la chacarera, la zamba. Pero su pasión es la cumbia. Sus compañeros de peña jamás lo entenderían.*

*El problema de Sandra es que a Corita no le gustan mucho esas amigas que ella tiene para ir a bailar. Son buenas chicas, pero se pierden por los hombres. Y se pierden enseguida. Entran todas juntas a la bailanta bajo promesa de que no se separarán hasta el final de la noche, pero las amigas de Sandra se enloquecen con los primeros chicos que se les cruzan en el camino. Y entonces ella se queda medio sola. Las amigas se esfuman en la oscuridad de los apartados, allá en los sillones, ese país que Sandra conoció de la mano de su novio, pero que por ahora no tiene interés en volver a visitar.*

*Es cierto que muchas cosas están cambiando en el mundo de la música tropical desde el 90, piensa Sandra mientras pone a calentar unas tostadas para los chicos de la casa, que están por llegar de la escuela. Antes, cuando ella se estaba iniciando en la ronda de las bailantas, una chica no salía a bailar si no la sacaba un chico. El juego era a todo o nada: baile o planchada, sin posibilidades de apelación. Pero ahora las chicas bailan entre ellas, aunque no liguen, y ya hay algunas valientes que sacan a bailar a los varones, igual que en los boliches del centro.*

*Otra cosa que está cambiando es la edad de los que van a bailar. En las primeras bailantas que ella recuerda había de todo. Incluso chicas que iban con las abuelas o las madres, y mujeres de la noche que iban a la caza de algún punto para llevárselo al telo más cercano. No es que aquello no exista más, pero Sandra prefiere ir a bailar a lugares que se asemejan a los boliches donde pasan otra música. Boliches para gente de no más de 35 años, como Escándalo. A veces ve a tipos de 40 y pico, y no le molesta, porque en el mundo de la bailanta nunca hubo problemas con la edad. Pero se van diferenciando los locales típicamente bailanteros, para todas las edades, de aquellos otros que son para chicos y chicas de veintipico. Estos últimos se asemejan a la disco.*

*Para Sandra Achával la bailanta es una cosa seria y divertida a la vez, una de las cosas más lindas de la vida. Ella, podría decirse, es una verdadera erudita en el tema. Conoce a todos los conjuntos y solistas, diferencia inmediatamente una melodía de Sombras de otra de Volcán, se sabe de memoria todas las letras, tanto las que le gustan como las que no le gustan, y piensa que en los últimos tiempos los empresarios están arruinando el mundo de la cumbia. Hay muchos improvisados que no tienen ninguna gracia para cantar. Ni gracia ni escrúpulos. Tampoco vergüenza. Los eligen porque son lindos, con pelo lacio y muy largo, y se mueven todos parejo, en coreografías tan rudimentarias como*

*efectivas. Es posible que la mayoría no sepa nada de cumbias.*

*Basta con ver la tele un sábado a la tarde para comprobar que casi ninguno canta realmente. Hacen como si cantaran, pero la música viene de otra parte, de una grabación que nadie sabe donde está. Y se nota claramente. ¿Es una estafa o una convención que se acepta como tal? Por lo que se ve, al público no le importa la falsificación, mientras se pueda ver a las estrellas y soñar que se baila con ellas. No hay duda de que la fantasía juega un papel fundamental en el ambiente tropical. Sandra sabe bien cómo es eso. En las bailantas ha visto de todo. Chicas que se sacaban el corpiño y se lo tiraban a Daniel Agostini, el lindo de Sombras. Chicas que se aguantan toda la noche de pie al lado del escenario, sin bailar, esperando que sus ídolos suban a escena. Ella nunca las entendió.¿Puede haber algo más intenso que bailar toda la noche, esté quien esté en el escenario?*

*Sandra puede disfrutar con una canción de Luis Miguel en un bar, pero no la soporta en una bailanta. Ese es el reino de la cumbia, de la fiesta, de la alegría. ¿Qué tienen que hacer allí los temas melódicos? Tampoco la convence mucho esa moda nueva de pasar una hora de otra música, una hora extranjera en el territorio de la cumbia. Porque la bailanta, todos los saben, es el reino del baile sin parar, toda la noche, hasta no dar más. Después viene el trabajo de todos los días, la rutina, matizada con los casetes y la radio. Y la novela de las ocho... novela de cumbias.*

*En cierto modo, siendo aún tan joven, Sandra siente un poco de nostalgia por aquellas primeras bailantas de su vida. Recuerda con toda claridad aquella primera vez que, llena de ilusión, se arregló para ir a bailar en serio. Cómo olvidarlo: ella cosía un botón de la blusa, y en la tele Riki Maravilla almorzaba con Mirtha Legrand.*

* * *

Mientras los descendientes de Travolta van siendo desplazados por otras variantes de discoteca, en la Argentina comprendida entre mediados de los 80 y comienzos de los 90 dos fenómenos bailables concitarán la atención de todos: la explosión de la bailanta tropical y el renacimiento del tango.

No serán aquellas las únicas manifestaciones de la cultura del baile, si se piensa en el primer impacto de la música *techno*, el ascendente rock-pop y la aún incipiente ola de salsa y especies similares (bachata, lambada, etc.) Pero tanto la llegada de la

bailanta como la resurrección del tango simbolizan, en sus curiosas y muy diferentes parábolas, cierta idea de erotismo y corporalidad propia de la época. Volver al tango significará volver al contacto de los cuerpos, al abrazo, al *agarre* que las tendencias posteriores al rock han marginado. Y la fiesta bailantera reinstala, con sus propios códigos, una picaresca del baile que remite, acaso caprichosamente, a la carnavalesca de otros tiempos. Por lo demás, nada más diferente del silencio corporal del tango que la voluptuosidad de la cumbia.

Paradójicamente, ni el tango vuelve por una demanda interna —aunque más tarde ésta surga legítimamente—, ni la llamada música tropical, presente en el escenario musical desde los años 60 con el primer boom de la cumbia, proviene de los trópicos. Mientras la música porteña empieza a saborear su nueva época desde las marquesinas de Nueva York con el espectáculo *Tango Argentino*, el mundo de la bailanta bien podría sintetizarse, espacialmente, en los barrios de estación de la ciudad de Buenos Aires, donde se sueña con el imaginario tropical. Entre la autenticidad y la impostación, el revival de la ceremonia tanguera y la procacidad bailantera reflejan, en su tenso contraste, una cierta sensibilidad de época.

La radio la difundirá más tarde, por emisoras de FM. La televisión, después de los primeros programas de Johnny Allon, lucrará en los 90 con su masividad, en programas concebidos para fabricar ídolos tan estruendosos como efímeros. Dos periódicos de expectativas populares, *Crónica* y *Diario Popular*, lanzarán suplementos íntegramente dedicados a "la movida tropical", y enseguida aparecerán revistas y entregas especiales del género en los kioscos de todo el país

Pero la difusión de la bailanta en sus comienzos se realiza en los bailes mismos, y sobre todo en las disquerías de los barrios de estación. En torno a las terminales Pacífico, Constitución y Retiro, así como en la estación Roca de La Plata y las paradas intermedias de Quilmes y Berazategui, las disquerías con abundantes ofertas —principalmente de económicos casetes— propagan cumbias de día y de noche. En las pizzerías que lindan con los puestos callejeros en los que el casete de cumbia comparte escaparate con las medias en oferta y los encendedores de colores, cientos de jóvenes y no tan jóvenes saborean cerveza o vasos de tinto rodeados de ambiente bailantero. Una o dos generaciones antes, esos mismos "cabecitas negras" hubieran escuchado a Tormo, en bares de "50 y 50".

En los barrios del conurbano, algunos vecinos sacan los parlantes a la calle para que todo el barrio comparta su gusto musical. Como antes el chamamé y la ranchera, ahora el cruce de ritmos "cuarteteros" y cumbia colombiana aclimatada en la Argentina *representa* a las clases populares en la gran ciudad. Algunos se preguntarán por el origen de todo aquello. ¿De donde viene ese mundo de palmeras apócrifas y picaresca provinciana, rémora de chamamé, ranchera, pasodoble y alegrías de una noche que intenta compensar la dura, la durísima vida en la ciudad de los 80?

Hay nombres y hay una historia. Córdoba es un centro emisor de importancia. Desde principios de la década de los 40, el Cuarteto Característico Leo —contrabajo, piano, acordeón y violín, más un cantante— marca la transición de aquella orquesta característica al grupo reducido. Así se asienta el cuarteto, toda una institución cordobesa. El ritmo cumple un rol decisivo: tiene la cuadratura del pasodoble —un elemental dos por cuatro—, y la presencia del acordeón remite a otras geografías regionales.

Por otra parte, como ha estudiado Rubén Perez Bugallo, la corriente del llamado "chamamé tropical" se expande hacia 1982 por iniciativa de músicos... santiagüeños. Conjuntos con instrumentación de cumbia y acordeón a piano cruzan el color tropical con la tradición chamamecera y, sobre todo, con el estilo cuartetero ya establecido. El fenómeno arraigará en el Gran Buenos Aires, pero no así en la propia Corrientes, donde la gente se mantendrá fiel a las formas más clásicas de la especie. Por lo demás, el término bailanta es de larga data: se lo viene usando en el litoral para denominar los espacios donde se concretan los bailes de los pueblos.

En síntesis, ya a fines de los 80 el molde "tropical" queda configurado con la hibridación de varios elementos. La actitud "fiestera" y picaresca es de raigambre cordobesa. Algunos instrumentos y rasgos estilísticos provienen de la versión "acumbiada" del chamamé. Y la supuesta naturaleza tropical, que terminará identificando a la nueva especie en los códigos de la noche, deriva de la cumbia colombiana que prende fuerte en Buenos Aires y las provincias en los años 60.

Para los que vienen escuchando cumbias desde los años 60, el nuevo escenario tropical es poco interesante, al menos en términos musicales. De la variedad y los matices que la cumbia colombiana supo tener en tiempos de los Wawancó o Los Cartageneros ya casi nadie habla, y algunos hasta sienten nostalgia por el Cuarteto Imperial. El factor tropical ha sido neutralizado, en su apetencia festiva, por el factor "característico". No obstan-

te, en el imaginario popular, la fiesta máxima debe reproducir un paisaje playero y caluroso. Y para eso, nada mejor que la cumbia, haga frío o calor.

El triunfo de la bailanta y de su inmediata sucesora "la movida tropical" es inseparable del de sus intérpretes. Después del Cuarteto Leo, el gran embajador cordobés en Buenos Aires será Juan Carlos Jiménez Rufino, apodado desde niño "La Mona". Su éxito porteño será arrollador. Su figura se venderá en posters, sus discos se pasarán por la radio y el periodismo hablará de él con cierta curiosidad sociológica. La Mona Jiménez es a los 80 lo que Palito Ortega fue a los 60: más un enigma social que una sorpresa musical. Después de él, la corriente será imparable: Sebastián, Alcides (puntano), Riki Maravilla (salteño) y otros. Al discreto perfil de los viejos cuartetos cordobeses, le sucederá toda una puesta en escena seudocaribeña. Las estrellas de la bailanta estarán cada vez "más producidas", sin por ello perder esa espontaneidad primitiva tan efectiva en los bailes y recitales.

Los reyes bailanteros y tropicales aparecen en la bailanta muy entrada la noche, vestidos como Flash Gordon, y con bandas de acompañamiento que incluyen acordeón, trompeta, trombón y saxo, aunque más tarde todo eso será eliminado por teclados y, en más de una ocasión, por la increíble fonomímica (el recurso preferido de la música en televisión). En realidad, lo único que le interesa al público enardecido —han esperado a sus ídolos durante muchas horas, en galpones o tinglados donde no entra ni un alfiler— es el cantante, especie de evangelista del ritmo bailable, que con sólo aparecer en escena genera un tumulto. Ahí está para contener a la gente y preservar la integridad física de los ídolos el "personal de seguridad". Son los mismos que palpan a los muchachos en la puerta por si alguno porta alguna sevillana o algún objeto más pesado. Son los que deben separar a los que se pelean. Y peleas hay permanentemente. Casi siempre las provocan los clientes fijos de una bailanta cuando detectan caras extrañas, visitantes que, se supone, vienen a robarse a las chicas del lugar. Un viejo tema en la historia del baile.

Con sus camisas con lentejuelas, pantalones ajustadísismos y zapatos blancos puntiagudos, los solistas tropicales son la expresión sexual más directa en la música popular argentina desde los tiempos de Sandro. Poco a poco, al primer estereotipo del "feo con carisma" le sucederá el del muchacho de cabello largo y facciones delicadas, especie de Ricky Martin para consumo "tropical". Como si con uno no bastara, llegarán en equipo, el milagro de la clonación aplicado al espectáculo. La bailanta *se hará* pop (se hablará de "cumbia pop") y acortará distancias con las

tendencias del rock latino. Como fenómeno discográfico, la música tropical dependerá de los sellos Magenta, Leader Music y Ecosound, especializados en conjuntos y solistas bailanteros.

El entusiasmo sin edad de los comienzos —la Mona Jiménez convoca a jóvenes y a no tan jóvenes, a hombres y mujeres, a pobres y a ricos— será finalmente reemplazado por un aparato de marketing orientado hacia adolescentes mujeres de clase baja o media baja. Poco antes de que termine el siglo, serán ellas las que compren los *fanzines* tropicales, lloren en cada aniversario de la muerte de la cantante Gilda, protagonicen escenas de histeria colectiva ante una actuación del grupo Sombras y hagan largas y penosas colas en la puerta de un canal de televisión un sábado a la tarde. Paralemente a ese mercado principal, en muchas discos de todo el país se crearán tandas de música tropical, ya como especie constituida. Está establecido que la cumbia divierte a todos, borrando inhibiciones y facilitando el diálogo corporal.

Para ese entonces, la "movida tropical" será un comercio más o menos estable, sin mayores sorpresas, concomitante con el de otras músicas "latinas". (El éxito de *Matador*, por los Fabulosos Cadillacs, pasará por un éxito de la cumbia, aunque la banda poco y nada tiene que ver con la "movida tropical".) Atrás habrán quedado las primeras expresiones de curiosidad periodística y la moda nacional de los tiempos menemistas.

Pero antes de que eso suceda, recién iniciado el gobierno de Carlos Menem, las estrellas de la bailanta trasvasan sus fronteras sociales y se ponen de moda entre el establishment argentino. Almuerzan en el programa de Mirtha Legrand, copan las secciones de espectáculos de los diarios y las revistas de actualidad y se presentan, a la par que en galpones y salones populares, en discotecas de elite. Mientras que en las bailantas, que suelen ser establecimientos fabriles que tuvieron que bajar la cortina, bailan "todos con todos", en las disco se recrea la paradoja racial del Cotton Club, aquel famoso cabaret neoyorquino que no permitía el ingreso a los negros, salvo que estos estuviesen bailando o tocando algún instrumento sobre el escenario. La transversalidad social de la bailanta tiene límites muy claros. Y el lugar del whisky prohibido de los tiempos del Cotton Club lo ocupa la cocaína, que se señorea por las disco de los 90.

Es cierto que muchas cosas han cambiado, empezando por las abismales diferencias musicales. Los bailanteros ganan fortunas, mientras los jazzmen del Cotton Club eran muchas veces explotados por sus empresarios. Por otra parte, en los tiempos

menemistas el populismo ha perdido sus aristas más revulsivas, y en el nuevo pacto social que se firma en los sectores VIP de la sociedad argentina, la iconografía "fiestera" es bien recibida —y hasta celebrada— tanto por la burguesía afiatada como por los recién llegados al poder. Ser un poco bailantero —al menos de noche— no está mal visto. Al contrario: "queda bien" entremezclarse con "los gronchos" de la bailanta. Entre los integrantes de la nueva elite de "pizza y champagne", como la define Silvina Walger, la bailanta no es un exabrupto populista: es el ritmo dócil de los tiempos que corren. En cierto modo, la felicidad tropical que se vive en las elites y los grupos subalternos simboliza brutalmente el "vale todo" de "la cultura menemista".

No obstante, en la procacidad socioeconómica del fin de siglo, el espectáculo del "buen salvaje" sigue siendo efectivo. Y no siempre el dinero borra diferencias. A propósito de una discriminación que no ha desaparecido, Vicente Battista escribe por entonces en *Clarín*: "Para los negritos que inocentemente corean 'qué tendrá ese petiso' la entrada sigue prohibida. No tienen con qué pagarla, y aunque lo tuvieran, el portero-cancerbero seguiría repitiendo que no. Para ellos la historia no habría cambiado nada".

Recorriendo las noches de verano, otro escritor, Rodolfo Rabanal, se topa con Riki Maravilla en diferentes ambientes. Lo escucha en Tío Curzio de Mar del Plata, en Bull Dog de Punta del Este y, desde luego, en el Tropi-Estrella de Avenida Constitución. "El Tropi está al borde del policlasismo, con un toque canallesco —meramente superficial— y un aire irrespirable de discoteca tumultuosa", escribe Rabanal cual Mansilla en una excursión a la bailanta. Es posible que Riki Maravilla no preste mayor atención a los apuntes que sobre él se escriben en esos años. Él y su manager están satisfechos, están contentos. En el verano del 91 "meten" 3.500 personas en el Superdromo de Mar del Plata y convocan a 11.000 neuquinos para que bailen al aire libre, bajo el estrellado cielo patagónico: la bailanta está en todo el país.

Si durante años el Monumental de Flores o el Palacio del Chamamé han sido sinónimo de grandes concentraciones bailables, la bailanta funda nuevos espacios, en los márgenes de una ciudad zanjada socialmente. Terremoto Bailable, ubicado en las cercanías de Plaza Italia, es uno de los lugares clave del fenómeno. El público llega de todas partes. Se fletan micros gratuitos desde (y hacia) el puente Saavedra, Once y Constitución. Porque el negocio de los empresarios de la bailanta reside en el amontonamiento y la acumulación, como aconseja la primera lección del capitalismo: mil, dos mil, tres mil personas en gigantescas y muy

accesibles kermeses tropicales que, desde Liniers hacia el centro, trastocan el universo de la danza popular. Los precios oscilan entre 2 y 8 pesos el caballero, generalmente con una consumición incluida; las damas tienen ingreso libre antes de cierta hora.

De todos modos, el empresario del género tropical debe contar con un gasto que no existe prácticamente en ningún otro género de música bailable: el número "en vivo". No se concibe una bailanta sin la "actuación" del conjunto. Toda la publicidad se centra en la promoción de una cartelera de, en lo posible, varios conjuntos en una misma noche. En ese sentido, la bailanta es siempre un baile de carnaval.

Los lugares de la cita son una cruza de cancha de fútbol con club de los 40. La venta masiva de bebidas —gaseosas, botellas de litro de Gancia, cerveza, Tía María, vino y sifón de soda— convierten a cada recinto en una mezcla de fonda, romería y corso de carnaval. Y son muchos recintos. En 1990 se contabilizan unas 80 bailantas en capital federal y el gran Buenos Aires. Luego se producirá un leve descenso en el número de "boliches bailanteros", quizá porque la bailanta volverá a su gueto original, a su "clientela" propia, después de la moda policlasista del primer quinquenio menemista.

¿Cómo se baila el género tropical en el conurbano porteño? No se baila abrazado a la pareja, pero sí tomándole a esta la mano, en un movimiento coordinado que nace de las cinturas, como las danzas afrolatinas. Hay que mover mucho el trasero, y las chicas lucen minifaldas brillantes. (En las versiones televisivas de esos bailes, la cámara ataca las piernas desde abajo, a la pesca fácil de los glúteos.) Sin embargo, en las primeras bailantas, el lugar de la pareja solía ser ocupado, de vez en cuando, por el grupo familiar entero, que podía moverse en trencito o armando y desarmando distintas combinaciones.

En todos los casos, un rasgo característico de aquellos encuentros era la ausencia de fronteras generacionales. Frente al gusto adolescente imperante en la aldea global, la bailanta primitiva, como las viejas milongas, conservaba la tradición del baile como modo de identificación para todo un grupo social, más allá de las edades de sus integrantes. Pero al promediar los 90, los principales bailes tropicales reúnen a *teenagers*. Metrópolis, "la leyenda de Palermo", congrega a una mayoría de veinteañeros, aunque los que superan esa franja no se sienten excuidos. En Escándalo, inmenso boliche de City Bell, los viernes a la noche

se forman extensas hileras de chicas y chicos que difícilmente superan los 20 años. Ellos quieren entrar a bailar con la música de Comanche y conjuntos por el estilo.

Los pasos "originales" vendrían de los tiempos del cuartetazo cordobés. Según el investigador Osvaldo Hepp, la tendencia es que cada pareja gire en sí misma y, a su vez, se gire alrededor de la pista. "Como una ola humana, el desplazamiento general no es rápido ni lento, pero sí categórico, con un movimiento contrario a las agujas del reloj. También al avanzar la pareja, la tendencia es que los varones vayan hacia adelante y la mujer retrocediendo, como en el tango. Las parejas se toman de las manos, casi con la punta de los dedos, y cada una acompaña al ritmo musical con su propio carácter."

Estas precisiones coreográficas se irán perdiendo entre las nuevas generaciones que aceptan "bailar tropical" en confusas y atiborradas pistas de baile, en las que hasta se va perdiendo la figura de la pareja a cambio de figuras colectivas muy informales. Por otra parte, varias letras de cumbias exhortarán a bailar según un instructivo sencillo y procaz que refuerza el sentido lúdico de los bailes sociales, o de algunos de ellos, al menos: "A ver, a ver como mueve la colita", insiste un tema que tendrá cola, sin duda. Mezclada con otras especies que invitan al meneo y al movimiento de cintura, la cumbia irá exaltando cada vez más la figura suelta. En fin, también en el mundo bailantero el "suelto" desterrará al baile de pareja tomada, olvidándose así el último vínculo entre la cumbia bailantera y la cumbia colombiana.

Sin embargo, en los boliches tropicales siempre hay, sobre el final, una posibilidad para "los lentos". Este cambio de la fiesta exasperante al recogimiento erótico funciona, según contarán algunos disc-jockeys del ambiente, para calmar las apetencias de los que aún no han "enganchado". Aquí la convención es totalmente opuesta a la de las disco de los 70, cuando el solitario tenía más chance de "ligar algo" con los "movidos" que con los "lentos". La sociedad argentina se ha vuelto menos pudorosa.

Aunque la cumbia se "filtre" en la disco —incluso en la megadisco— de los años 80 y 90, aceptándosela como una suerte de salvajismo gracioso, sigue perteneciendo a una esfera sociocultural que responde a patrones de conducta específicos. Dentro del boliche bailantero el mundo se ve de un modo diferente de cómo se lo percibe en una disco con música pop.

Por lo pronto, la noción de rol sexual es diferente. Mientras en la disco las apariencias físicas tienden a borrar diferencias,

en la bailanta éstas se refuerzan permanentemente. En este punto, existen algunos curiosos paralelismos entre la cultura tanguera —como "resabio de otros tiempos"— y la bailanta, donde hay que "ser bien macho" a la hora de ir a bailar. Señala Jorge N. Elbaum: "En los locales bailanteros es posible apreciar en las expresiones corporales ciertas regularidades. Lo masculino y lo femenino están demarcados y separados de un modo más explícito que en otros géneros. Esto es significativo porque motiva —e impone— formas de relación de los participantes entre sí, y de éstos con el mundo. La afirmación de la virilidad es la marca que rige el movimiento corporal del hombre en la bailanta. A decir verdad, es la exigencia que la cultura popular hace al varón: hay que ser hombre y aparecer como tal. La masculinidad es un emblema que debe ser exhibido y expresado mediante rituales específicos: acodarse en la barra, tomar los vasos rodeando su superficio con toda la mano, proteger el cuerpo de la mujer al atravesar el local y dirigirse en pareja hacia la pista, o mostrar los pectorales dentrás de una camisa desabotonada".

En un tiempo de cultura *diet*, con los cuerpos delgados hasta la anorexia que impone una sociedad de encandilamiento publicitario y valores consumistas, la bailanta sigue celebrando la exuberancia corporal. Las "minas que están buenas" se asemejan más a Moria Casán que a las chicas de Pancho Dotto. Sin embargo, como ha estudiado Elbaum, "esta valoración estética difiere de la opinión de las mujeres, quienes asumen los criterios de belleza dominantes (la cultura corporal 'diet') como objetivo a alcanzar, o, por lo menos, como el espejo en el cual se miran y comparan". También en este punto se puede ver una línea de continuidad histórica: como antes con el imaginario hollywoodense, ahora las mujeres de las clases populares sueñan —aunque casi nunca lo logren, y quizá tampoco se lo propongan seriamente— ser como las chicas de la tevé y las revistas, más allá del gusto de sus pretendientes reales.

Respecto de la vieja fábula sexual de los bailes, en tiempos del boom bailantero decrece la creencia de que las chicas humildes son "más fáciles" que las otras. Una mayor liberalidad en las relaciones sexuales atraviesa toda la estructura social, quitándole así interés a la expedición al país de la bailanta por parte de chicos de clase media urbana. No obstante, hasta comienzos de los 80 a los locales de Liniers, Lanús, Quilmes y Berazategui suelen recalar jóvenes en busca de "levante fácil". Pero ya no será, como en los tiempos de Cortázar y Puig, el camino inexorable hacia el sexo. Ahora las novias también lo hacen sin problemas.

* * *

Poco antes de que la cumbia alcance su punto de ignición popular, el tango parece resucitar desde... Nueva York. El éxito parisino del espectáculo *Tango Argentino*, de los coreógrafos Claudio Segovia y Héctor Orezzolli, entusiasma a los productores de Broadway. En el París de 1983 no es extraño que el tango vuelva: nunca se ha ido del todo; Francia tiene memoria de lo que ha sido la "tangomanía" y su continuidad, y se celebra, en el Châtelet y otros escenarios, el verismo rioplatense que propone *Tango Argentino*. ¿Qué tiene eso de extraño? ¿Acaso no es en aquel París de 1983 donde Vladimir Vassiliev y Ekaterina Maximova, estrellas del Bolshoi, bailan un tango en escena? Pero Estados Unidos es otra cosa. Finalmente, el tango llegará a Broadway, como en los tiempos de Gardel, pero ahora para un público que, sin entender sus letras, disfrutará de la coreografía del tango, de su realidad dancística.

Estructurado a partir de la danza, *Tango Argentino* es, antes que cualquier otra cosa, el triunfo del baile por sobre todos los otros elementos. Si bien en el elenco figuran los cantantes Roberto Goyeneche, Raúl Lavié, Jovita Luna, Elba Berón y Alba Solís, y en el plano orquestal brilla la calidad del Sexteto Mayor, serán las parejas de baile la gran atracción del espectáculo. Todo girará en torno a los cuerpos en movimiento. Frente a un público proclive a confundir países y capitales, algunos de los mejores bailarines-milongueros de la historia del género darán su propia *versión* de los hechos, sin traducciones de ningún tipo. Virulazo y Elvira, Copes y Nieves, Nélida y Nelson, Mayoral y Elsa María, Gloria y Eduardo, María y Carlos Rivarola, los Dinzel: una función de *Tango Argentino* será una travesía por diversas modalidades del baile posteriores al 40.

En medio de los "¡Olé!" de algunos norteamericanos que en 1986 asisten al "Sensational Broadway Hit" del City Center, el tango recupera su senda bailable, reiniciando un periplo tan fascinante como paradójico. Si sobre el final de la *belle époque* la conquista de París le reportó a la música porteña un prestigio que la burguesía argentina supo apreciar mejor que nadie, siete décadas más tarde será Nueva York la ciudad que termine de consolidar el *revival* del tango en el mundo, incluida la Argentina.

En *The New York Times*, el célebre periodista Jack Anderson observa los efectos que la aprobación neoyorquina puede provocar sobre el tango y su relación con el mundo, así como la paradoja esencial de la cultura argentina: "Una de las cosas que me

preguntaba es cuánto de este baile que vimos en el City Center puede ser visto en Buenos Aires y con cuánta frecuencia. En mi visita a esta hermosa y vigorosa ciudad (aunque políticamente problemática) en 1974, mis amigos argentinos me dijeron que, aunque todavía existían palacios de tango, ya no tenía ningún interés. En consecuencia, no fui a ninguno. ¿Tenían mis amigos razón o simplemente se volvieron *blasés* a propósito de su propio entretenimiento?".

Anderson tiene razón; y también la tenían sus amigos argentinos en 1974. Después de una década muy dura para el tango —posiblemente la más dura de todas—, los años 80 marcan, primero lentamente y luego de modo acelerado, la recuperación tanguística. Desde luego, Segovia y Orozzelli no estarán solos en su cruzada tanguera. También de 1986, el éxito argentino y parisino del filme *Tango. El exilio de Gardel*, de Fernando "Pino" Solanas, reinstala el tango-danza en el campo audiovisual de la cultura contemporánea. A partir de una fábula de tangos y exilios, en la que un grupo de argentinos en París concibe su propia y desgarrada realidad en una mezcla de comedia musical y tragedia con música de Astor Piazzolla, Solanas se gana la aprobación de jurados internacionales y conquista al público argentino joven, más receptivo al arte piazzollano que a cualquier otro capítulo del género.

La película de Solanas es, en ese sentido, muy diferente de la pieza de Segovia y Orozzelli. Y sin embargo, también en el filme el baile es el elemento central de la poética tanguera, su realidad más vigorosa, su atracción más universal. En 1988, Solanas insistirá con el tango en *Sur*, una particular lectura de la historia y la política argentinas. Menos interesante que la anterior —y ya no centrada en el tópico del baile—, la película refuerza la idea de que la cultura porteña se nutre tanto del tango como del rock nacional, y que ambas corrientes se cruzan con una historia de reivindicaciones populares. Esta síntesis cobrará relevancia a comienzos de los 90, superando así viejas antinomias entre las distintas subculturas musicales del país.

Mientras esto sucede en el campo de la creación, los salones de Buenos Aires también empiezan a abrirse nuevamente al tango. A fines de los 80, hay nuevas tanguerías y viejas tanguerías resucitadas. Se baila los fines de semana en Augusteo, La Argentina, Salón Verdi, Italia Unita, Volver y Unione e Benevolenza. Además, se baila en los clubes de barrio: en los de Villa Urquiza, Villa Lugano, Boedo, Once. Entre las primeras hipótesis que intentan explicar esta resurreción, se apela a la conflictiva vida nacional: incertidumbre económica, malestar social, crisis

familiares y una abultada población de solteros y solteras que deambulan por las noches de las ciudades argentinas.

Desde la flamante sección "Tango" que dirige Jorge Gottling en *Clarín* —dos páginas todos los jueves, clara señal de que la música porteña vuelve a interesar—, Carlos Marcelo Thiery arriesga una explicación: "Dos motivos se asocian para sostener este nuevo auge de la milonga tanguera casi siempre sonorizada con grabaciones: por un lado funciona el viejo y siempre productivo truco de la danza para vincular a las damas y caballeros aislados entre sí; por otra parte, las vigorosas turbulencias sociales típicas de estos días determinan que cierta gente —mucha gente— las rechace recreando el pasado, segura de que todo lo pretérito es más brillante que cualquier porvenir".

En efecto, hay una considerable influencia de la nueva cultura de la nostalgia sobre el tango y sus bailes. En una época en la que las novedades han muerto —o al menos eso piensan muchos—, la apelación al pasado puede resultar reconfortante. Al menos, permite reconstruir ciertas líneas de tradición urbana olvidadas. El tango reaparece en un momento de desconcierto colectivo; un momento en el que la sensación generalizada de que se está viviendo una transición —política, económica, cultural— revitaliza los lazos con el pasado. Desde luego, no será una *rentrée* de gran expansión social. Incluso algunos observadores del fenómeno como José Gobello o el psicólogo y milonguero Rubén Terbalca relativizarán su importancia, al confrontar el tango de hoy con el de ayer. Terbalca asegurará que el tango está muerto como hecho social, y que ha sobrevivido como un factor de vinculación, una curiosidad. Sostendría su idea el hecho de que, para los sectores populares, el tango ya no significa nada. Es la bailanta la que ocupa el centro de sus vidas.

Sin embargo, y aceptando que la popularidad del tango no se puede medir con los mismos criterios sociológicos de los años 40 y 50, se puede afirmar que el interés que la música porteña sigue despertando terminará superando todos los diagnósticos y cálculos. Retrospectivamente, parece claro que la recuperación democrática ha sido un impulso fundamental en el proceso de recuperación y reasimilación de la historia en sus diversas facetas. Desde 1983 hay un cine que indaga en el pasado argentino, tanto el reciente como el lejano, así como se perfila una producción literaria que exorciza los grandes fantasmas nacionales, incluido el del exilio. Y hay una canción de proyección latinoamericana que busca recuperar el tiempo que se ha perdido como consecuencia de la dictadura militar.

En ese contexto sociocultural, al que se le suman el espectácu-

lo de Broadway y el cine de Solanas y películas como *Tango, baile nuestro* —un muy interesante rescate fílmico de los códigos milongueros, realizado en 1988 por Jorge Zanada—, el baile *dirá* lo suyo. Volverá a poner los cuerpos en contacto. Recuperará aquellos secretos que se fueron asimilando subrepticiamente con el correr del siglo, y que han permanecido latentes desde el relevo de los años 60. Descifrará antiguos secretos populares. Llevará a los escenarios las expresiones más o menos estilizadas de una memoria corporal casi centenaria.

Junto al baile, los medios redescubrirán el encanto de la música porteña: esta ya no será algo anacrónico y pasado de moda. Primero una emisora de frecuencia modulada, FM Tango, esparcerá tangos por toda Buenos Aires y sus alrededores, y más tarde un canal por cable, Sólo Tango, terminará de impulsar, con un criterio moderno y renovador desde el punto de vista visual, la totalidad del tango como verdadero sistema cultural: música, letra... y baile. En otro nivel de difusión, el espectáculo *Metatango*, de Omar Viola, pone ciertos signos de la tanguidad en contacto con el *underground* porteño. Pensándolo bien, no es un maridaje tan descabellado. Como afirma Horacio Ferrer, el tango posterior a los años 60 ha sido el legítimo *underground* nacional.

En su nueva era, el baile del tango continúa estando en los pies de los que han logrado mantenerse en actividad en los tiempos díficiles, pero también rescata a figuras olvidadas y proyecta nuevos bailarines. En el primer grupo están Copes y Nieves, Gloria y Eduardo, Mayoral y Elsa María. Son bailarines que no han dejado de bailar nunca. Han logrado, con dificultades, ponerle el cuerpo al silencio y al olvido, conservando viva —aunque muchas veces en un circuito de poco alcance— aquella pasión de los 50.

En el grupo de los "rescatados" figuran los otrora célebres milongueros Gerardo Portalea, Pepito Avellaneda y muy especialmente Virulazo, el gran referente de los milongueros de los 80 que miran con admiración a los milongueros de los 50. Portalea vuelve a bailar después de dos décadas de inactividad, y por prescripción siquiátrica. Es decir: la recomendación médica es que baile, porque el cuerpo tiene razones que la razón no comprende. Ya en 1988, en la película de Jorge Zanada, Portalea explica ante las cámaras cual es su concepción de la danza.

Pepito Avellaneda, por su parte, es el maestro de la milonga como subespecie del tango-danza. Encarna la tradición del sur de Buenos Aires, donde los estilos antiguos se han mantenido a

través de las décadas. Poco antes de morir, Avellaneda grabará, con su mujer japonesa Zuzuki, un vídeo en el que enseña algunos secretos de la milonga.

Y Virulazo es la delicia de los públicos de todo el mundo, que ven en su estilo el estilo de toda una época. Su participación en *Tango Argentino* ha marcado no sólo su recuperación como milonguero de fuste, sino también el mejor momento del espectáculo. Es evidente que el Virulazo de los años 80 ya no es aquel muchacho alto y espigado de los 50, pero no ha perdido ni elegancia ni esa dosis justa de picardía. Ya convertido en una figura mítica de un Buenos Aires un poco decadente, Virulazo bailará con su compañera de toda la vida, Elvira, para propios y ajenos. Incluso algunos norteamericanos y europeos querrán tomar clases con él, aprender directamente los arcanos del tango. Es el caso del actor Robert Duvall, cuyo amor por el baile argentino no tendrá límites. Duvall será un visitante habitual de Buenos Aires, se casará con una argentina y, desde luego, trabará amistad con Virulazo, Portalea, Rivera ("Finito") y otros milongueros.

Finalmente, entre los nuevos bailarines, bailarines jóvenes que se han propuesto indagar en la historia virtualmente indocumentada de la danza, están Rodolfo Dinzel, Carlos Rivarola y Miguel Angel Zotto, entre otros. Dinzel, profesor de Danza en la Universidad del Tango de Buenos Aires, volcará su experiencia en un valioso texto que circulará como manual para bailarines nuevos y no tan nuevos: *El tango. Una danza*. Tanto en su faz de bailarín como en su tarea docente, Dinzel funciona como nexo —uno de los pocos, en verdad— entre el legado de la última generación tanguera y aquellos que descubren la danza porteña poco antes de que termine el siglo. Rivarola, por su parte, desarrollará un estilo de inspiración moderna, cercano al de Copes. A fines de los 90, su trabajo en *Tango* contribuirá, sin duda, a que el filme de Carlos Saura esté nominado para el Oscar.

El caso de Zotto, el más joven de los nombrados, es especial por muchas razones. Nacido en Villa Ballester y perteneciente a la generación del rock, Zotto descubre el tango a los 14 o 15 años. Hasta ese momento bailaba, con cierta destreza, rock and roll en bailes y fiestas de su barrio. En su casa el tango es moneda corriente, y a los 20 años Miguel Ángel, que también frecuenta ambientes marginales de un Buenos Aires tanguero que se resiste a morir, irá adquiriendo gestos gardelianos sin que por ello su estampa resulte anacrónica. A comienzos de los 80, mientras toma clases con Dinzel, Zotto irá revelando una notable sensibilidad para el tango.

Su estilo adquirirá fisonomía propia cuando con su compañe-

ra Milena Plebs, proveniente de la danza contemporánea, plasme el espectáculo *Tango X2*. Con los años, la dupla se convertirá en la expresión más sólida y ambiciosa coreográficamente del renacimiento tanguístico. Y también un símbolo del nuevo vuelco generacional de la especie. Zotto y Plebs bailarán todas las modalidades con flexibilidad y esmero, cuidando hasta los mínimos detalles y sin que la reconstrucción histórica resulte una mera pieza de museo. *Tango X2*, cuyo "programa" irá incluyendo toda la historia del tango-baile, será aceptado por todos los públicos, tal vez por la ausencia de figuras excesivamente gimnásticas o coreográficas.

A diferencia de los trabajos modernos y rupturistas encabezados por Copes a fines de los 50 que llevaban la música de Piazzolla al plano del baile, Zotto logra integrar tradición con modernidad, conciliando de este modo diversas perspectivas del baile y, por consiguiente, de la música. Lo mismo puede decirse de su hermano, excelente docente y un muy apreciado milonguero, pero de perfil bajo en comparación con Miguel Ángel. No obstante, el estilo de Osvaldo será uno de los preferidos de los milongueros más exigentes, aquellos que desconfían de las expresiones de la danza como espectáculo.

El efecto inmediato que produce el rescate del tango es la profesionalización de algunos milongueros que, de ahora en más, intentarán vivir de una afición de toda la vida. Con la excepción de Portalea ("no puedo hacer del tango un trabajo, así no bailo") y algún otro, viejos milongueros de más de 60 años (Lampazo, Pugliese, Monteleone, etc.) dan clases de baile y presiden prácticas en los clubes y salones del centro y los barrios. También suelen viajar por el mundo, mostrando el baile del tango "tal cual es", sin los desvíos y adaptaciones que, desde los tiempos de Rodolfo Valentino, hicieron del tango fuera de la Argentina una realidad coreográfica bastante diferente de los *originales*. Antes, Bernabé Simara y sus colegas enseñaban un tango de salón que luego los europeos bailaban como querían. Ahora se impone la fidelidad a las escuelas más auténticas: europeos, norteamericanos y japoneses se nutren de las fuentes, y si éstas no van a ellos, ellos viajan a las fuentes.

Cientos, miles de amantes del tango de todo el mundo peregrinarán a Buenos Aires en busca del baile auténtico, del baile *tal cual es*. Viejos clubes como Almagro y Sin Rumbo se llenarán de turistas que no sólo sacarán fotos con flash; ellos también querrán bailar y mejorar sus pasos y figuras. Equipos de la televisión de Francia, de Alemania y de Holanda, entre otros, buscarán afanosamente la imagen y las palabras de los héroes secre-

tos del baile. En 1996, la directora inglesa Sally Potter dejará en el filme *La lección de tango* un sensual testimonio de la relación de una mujer europea con la corporalidad del tango. Su amor por el baile cobrará forma humana en Pablo Verón, su cicerone en la pista tanguera.

Lo más llamativo de las milongas que nacen en la última década del siglo es la mezcla generacional. Señores muy canosos o resignadamente calvos bailan entusiasmados —y en cierto modo henchidos de orgullo— con chicas de 20 años: se han salteado una generación. En una sociedad que idolatra hasta la histeria el fetiche juventud, el baile del tango marca una diferencia. Fuera de todo canon social y cultural, las milongas imponen su propia ley. Esta puede ser coercitiva, como cuando en clubes como Sin Rumbo o Almagro los que no bailan bien ni se animan a pisar la pista por temor a ser mal mirados por los expertos. Pero si hay voluntad y un poco de trabajo, el baile se termina internalizando. Se empieza de a poco, aprendiendo "el básico", y si todo va bien a los pocos meses ya se está en condiciones de visitar las milongas.

Los códigos de la milonga divierten a los jóvenes, sobre todo a las chicas. Eso de captar con la mirada cabezazos de señores canosos y hacer valer la destreza antes que la belleza, aunque se visten con toda elegancia y sensualidad, porque un baile es siempre un baile, les resulta fascinante. Ellas saben que la vida no es así; no lo tolerarían. Pero en el juego de la milonga aceptan que el varón las conduzca, las marque y las acompañe hasta la mesa después de danzar dos o tres temas, sin una insinuación, sin querer levantárselas. El periodismo de comienzos de los 90 registra las sensaciones femeninas en las recicladas milongas: chicas de 20 o 22 años que esperan ansiosas que señores de más de 60 las inviten a bailar, cuerpo a cuerpo y en el sentido inverso al de las agujas del reloj; muchachas de 40 y pico que comparan el baile con el orgasmo; señoras que supieron bailar con la orquesta de Pugliese y que ahora no se sienten seres marginales.

Juan Fabbri, organizador de las milongas de Almagro, observa las conductas y los anhelos que se tejen alrededor de la pista. Sabe que "un pibe que se dedica a bailar tango es más libre en su relación con el sexo opuesto; tiene permiso de tocar, de abrazar, y aunque después no pase nada, durante tres minutos tiene una mina en sus brazos". Así se lo explicará en 1995 a Claudio Gómez, de la revista *La Maga*.

El regusto *camp* de las milongas se consolida en los 90, y se lo puede saborear en los sitios clásicos, así como en otros nuevos,

de estilo más moderno, como La Viruta o Grisel. El furor milonguero recicla espacios que se creían perdidos, como los altos de la confitería La Ideal y los pisos de madera de sociedades de fomento y clubes que, al menos dos o tres veces a la semana, funcionan como lugares de prácticas y clases grupales.

En aquellas viejas construcciones recuperadas, jóvenes y viejos, con los grados intermedios, van a milonguear con verdadera pasión, y también con cierta prescripción terapéutica. Se extiende la creencia de que el contacto físico que propone el tango *hace bien*, hace que los cuerpos reconozcan su vitalidad intercambiando energías. Los profesores de baile —y especialmente ellas, las profesoras— están convencidos de que el baile es una cura para el cuerpo y el alma, y suscriben, tal vez sin saberlo, aquella idea de Bergson de que el baile tiene entre los sexos la misma importancia que la palabra.

Algunos profesores también trabajan con alumnos particulares, los tímidos o los obsesivos de siempre, pero la dominante es la clase para varias personas que aprenden y se perfeccionan como si fuera de noche y estuvieran en un baile. Mientras la ciudad corre velozmente hacia el atardecer, diez o veinte personas están bailando en algún sitio de Buenos Aires. Más tarde la onda milonguera llegará a otras ciudades.

En su exteriorización, la cultura milonguera rescata ciertas líneas de un pasado no muy lejano. Dos novelistas muy conocidos, Mempo Giardinelli y Luis Guzmán, confiesan su devoción por el baile. "Ir a bailar para el tanguero", escribe Giardinelli en 1994, "es ir a la milonga, y a mí me gusta por muchas razones. Entre ellas, el ambiente familiar: allí todos se conocen, se saludan. Se cabecea a los amigos y a las damas para invitarlas. Y todo respetuoso de los otros, imaginativo y de pocas palabras. Como los buenos textos, digo yo."

Para Guzmán, por su parte, la milonga remite a un pasado del que el escritor se nutre proustianamente. En varios artículos y entrevistas realizadas en los 90, el novelista hará referencia al baile como a un espacio sagrado del pasado individual y colectivo. El clima milonguero de fin se siglo propiciará, sin duda, aquellas visiones del tango en las que los hombre generalmente sufren y pierden: "Esos bailes donde el patio se volvía una pista extensa y, como los que se retaban a duelo en esas películas del Oeste, teníamos que atrevesar un camino desierto e interminable. De un lado de la pista las mujeres, del otro los hombres. Cuando no se sacaba de al lado sino que se cabeceaba, cuando las miradas se cruzaban con otros y en el mareo uno podía equivocarse. En ese juego de miradas, en el momento de ir a

sacar a la dama podía surgir una figura de atrás que era en realidad a quien se le había prometido el baile. Entonces, uno se llenaba de vergüenza y se aferraba a la petaca de Legui, a las pastillas de menta para el aliento, al pañuelo en el bolsillo con el que nos secábamos la frente, o más bien el perfume que nos embriagaba tanto como el vértigo que nos producían las mujeres".

El renacimiento del tango coincide con una exitosa *rentrée* de danzas latinas, con mayor o menos presencia africana según los casos. En la década del 90 la salsa y sus variantes harán furor en Buenos Aires, en sintonía con el boom turístico cubano y otros factores. Pero un poco antes de que se popularicen las clases de salsa, la lambada se convierte en tema de la vida cotidiana.

De origen incierto —brasileño nordestino para algunos, boliviano para otros— la lambada se convierte en 1989 en un gran negocio europeo, principalmente. Para irritación de varios críticos latinoamericanos, las radios francesas difunden un tema del conjunto boliviano Los Kjarkas, pero en la versión de los africanos Kaoma. Más allá de las polémicas que este tipo de adaptación exotista genera, el fenómeno de la lambada se ubica en el contexto de la *world music*, esa vaga categoría discográfica que busca satisfacer, desde mediados de los 80, los apetitos de música extraeuropea de los públicos europeos y norteamericanos.

La lambada se impone enseguida como baile social, y el sensualismo de sus figuras —piernas entrelazadas, caderas bamboleantes— despierta el interés mundial. La revista *Billboard* señala que desde los tiempos del twist no se producía una "locura danzante" de tamañas proporciones. Se baila lambada en las disco, en los salones populares, en las fiestas públicas y privadas. Hay lambada en las publicidades televisivas y en el cine. Algunas figuras de rock coquetean con el recién descubierto ritmo, mientras una figura brasileña como Elba Ramalho sale a conquistar el festival Rock in Rio con esta renovada incitación al erotismo musical.

En la Argentina se bailará lambada con gran interés durante un par de años y luego el baile quedará absorbido por la salsa, aunque esta ya es conocida y practicada en los años 70. Según Julieta Lotti, una argentina que residió unos años en Brasil y decidió enseñar lambada en Buenos Aires en 1989, lo más positivo de la lambada es, coincidentemente con el revival del tango y el furor de la cumbia, el baile de pareja, de a dos. Ese estrecho cuerpo a cuerpo, con reminiscencia de las "ombligadas" africanas, resulta, sino perturbador, al menos inquietante.

"Puede ser erótico para el que mira", le dice Julieta al periodista Sergio Marchi. "Pero para el que baila implica entrar en armonía con el cuerpo del otro. Es más sensual que sexual. ¡Si en Brasil se baila desde los tres años! Sin embargo varias autoridades eclesiásticas del Perú han pedido la prohibición de la danza argumentando que exacerba las pasiones. La regla número uno para bailar la lambada es perder la vergüenza."

Desde la perspectiva histórica de los bailes sociales, la lambada se vincula directamente con las danzas caribeñas, aunque la crítica musical desautorice esta asociación. Lo mismo sucederá con la efímera y mundialmente famosa macarena, tema que se bailará —¡hasta en la Casa Blanca!— como si fuera un estilo de danza a partir del meridiano de los bailes latinos. Tal como sucedía en los tiempos de la rumba, la Argentina adopta diversas danzas afrolatinas sin preocuparse demasiado por los orígenes de las mismas.

Cuando la salsa se impone en la Argentina como baile social, la especie ya ha recorrido un camino bastante largo. Nacida como híbrido de diversos estilos afrolatinos, la salsa cobra personería en Nueva York en los finales de los años 60, fusionando elementos del viejo son, el guagancó y las guajiras cubanos con el jazz latino —presente desde los años 40, cuando Machito y Mario Bauza integraban orquestas de jazz, además de dirigir las propias— y, en ciertas bandas, también el rock y el pop. En el mundo de la salsa siempre se destacarán los músicos cubanos tanto como los oriundos de Puerto Rico, que aportan sus propias tradiciones rítmicas: la bomba, la plena y la música jíbara.

La presencia en los Estados Unidos de figuras como Celia Cruz, Tito Puente, Oscar D'León o, más recientemente, Rubén Blades y Willie Colón, le dará a la salsa una promoción mundial, si bien su éxito arrollador en las principales ciudades europeas será tardío. Como sucede con el tango, la salsa tendrá sus películas celebratorias. Es el caso de la insulsa *Salsa*, con coreografías de Kenny Ortega, y de *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*, filme basado en la novela de Oscar Hijuelos, con Antonio Banderas en el papel de un melancólico y un tanto retraído músico cubano. Si el renacimiento tanguero busca su "identidad perdida" en las abandonadas pistas de baile de la década del 40, la ola de salsa se reconoce en la vieja tradición del mambo y el jazz latino. En ese sentido, sus raíces son tanto cubanas como norteamericanas, y su exhumación siempre supone la recreación de la aventura del inmigrante.

En reemplazo de los antiguos septetos y charangas cubanas, las orquestas de salsa serán la expresión *latina* más relevante en los tiempos de la globalización. Dos décadas después de las mejores grabaciones de los Fania All Stars, la salsa adquirirá ciudadanía mundial. En el París de fin de siglo se organizan festivales de "músicas latinas", con predominio de la salsa, y en Japón surgen orquestas que imitan, nota por nota, a la de Tito Puente y a otras similares. Desde Cuba, a pesar de las restricciones económicas, los Van Van salen a recorrer el mundo, demostrando de modo contundente su calidad musical. Un tanto resignado, su director, Juan Formell, aceptará que la banda sea enrolada dentro del movimiento de la salsa, aunque nunca dejará de insistir en que la música cubana es muy anterior a su etapa de expansión mundial. También Tito Puente, gran estrella de la especie, acepta el térimino a regañadientes: "¡Chico! La única salsa que conozco es la de tomate".

A comienzos de los 90, varias ciudades del país, pero principalmente Buenos Aires, caen rendidas ante la seducción de la salsa. Paralelamente a las prácticas de tango, las clases de salsa, dirigidas muchas veces por profesores cubanos y puertorriqueños que jamás hubieran imaginado vivir del baile en sus propios países, son motivo de alegría de miles de porteños. Las clases suelen dictarse en salones de gimnasia y aerobics: el baile como preparación física, y también como terapia del cuerpo y de la mente. Es así como las clases de gimnasia jazz de los 80 devienen en las clases de *aerosalsa* y *merenguegym* de los 90. Ahora todo es más picante.

Con mayoría femenina —siempre faltarán varones en las clases de baile de fin de siglo—, una típica lección de *aerosalsa* de los años 90 presenta a una decena de chicas con calzas y un profesor negro que, radiograbador mediante, intenta transmitir aquello que en su país es natural y absolutamente vital. En algunos casos, el baile convive con el yoga y demás terapias corporales. En un informe de 1993, Luis Pazos y Patricia Veltri entrevistan a varias alumnas de salsa y danzas africanas. Casi todas coinciden en que bailan porque eso las hace feliz. Mientras tanto, para no perder la costumbre, algunos tangueros protestan, por lo bajo: "Si no apoyamos más nuestro baile, la salsa se va a llevar a todos los chicos que quieren bailar".

Todo habría empezado en La Salsera, en el barrio de Palermo. "Al principio el público era exclusivamente centroamericano", le cuenta el disc-jockey y bailarín Maxi al periodista Javier Febré en 1995. "Pero después se fueron acercando argentinos: hace tres años que la salsa fue creciendo a pasos agigantados. El

público es adulto aunque algún colado de menos de treinta se puede encontrar."

En sitios porteños como Caribean, Guanabara, Mundo Latino, La Gozadera, Salsón, Azúcar y La Trastienda —este último, escenario predilecto de las bandas y solistas del género que, cada vez con mayor frecuencia, visitan Buenos Aires—, se baila salsa con frenesí, hasta la madrugada. En el último tramo del siglo, el concepto de salsa se ha ampliado, y Vasos vacíos, de los Fabulosos Cadillacs con Celia Cruz como invitada, ocupa dignamente la categoría, cada vez más propensa al *crossover*.

Coreográficamente más estricto que el de la cumbia, el baile de la salsa se basa en tres pasitos sincopados, que grafican la confrontación de ritmos ternarios con pulsos básicamente binarios. Como en el viejo rock and roll, en la salsa los integrantes de la pareja se aproximan y se alejan permanentemente, con medias vueltas y vueltas completas que requieren una ejecución muy precisa y veloz. El básico no es tan difícil, y algunos profesores lo sintetizan en pequeños deslizamientos hacia los costados.

Pero existen muchas variantes, y en casi todas se concluye en ese andar de "tres pasitos" ante señalado. Lo que sucede es que a veces se baila el merengue —con sus quiebres de cadera en sentido contrario al pie que avanza— o la lambada —con una pierna del caballero entre las piernas de la dama—, todo en una misma clase de salsa. No es algo difícil de comprender: ¿Acaso en las clases de tango no se enseñan también los secretos de la milonga y el vals criollo?

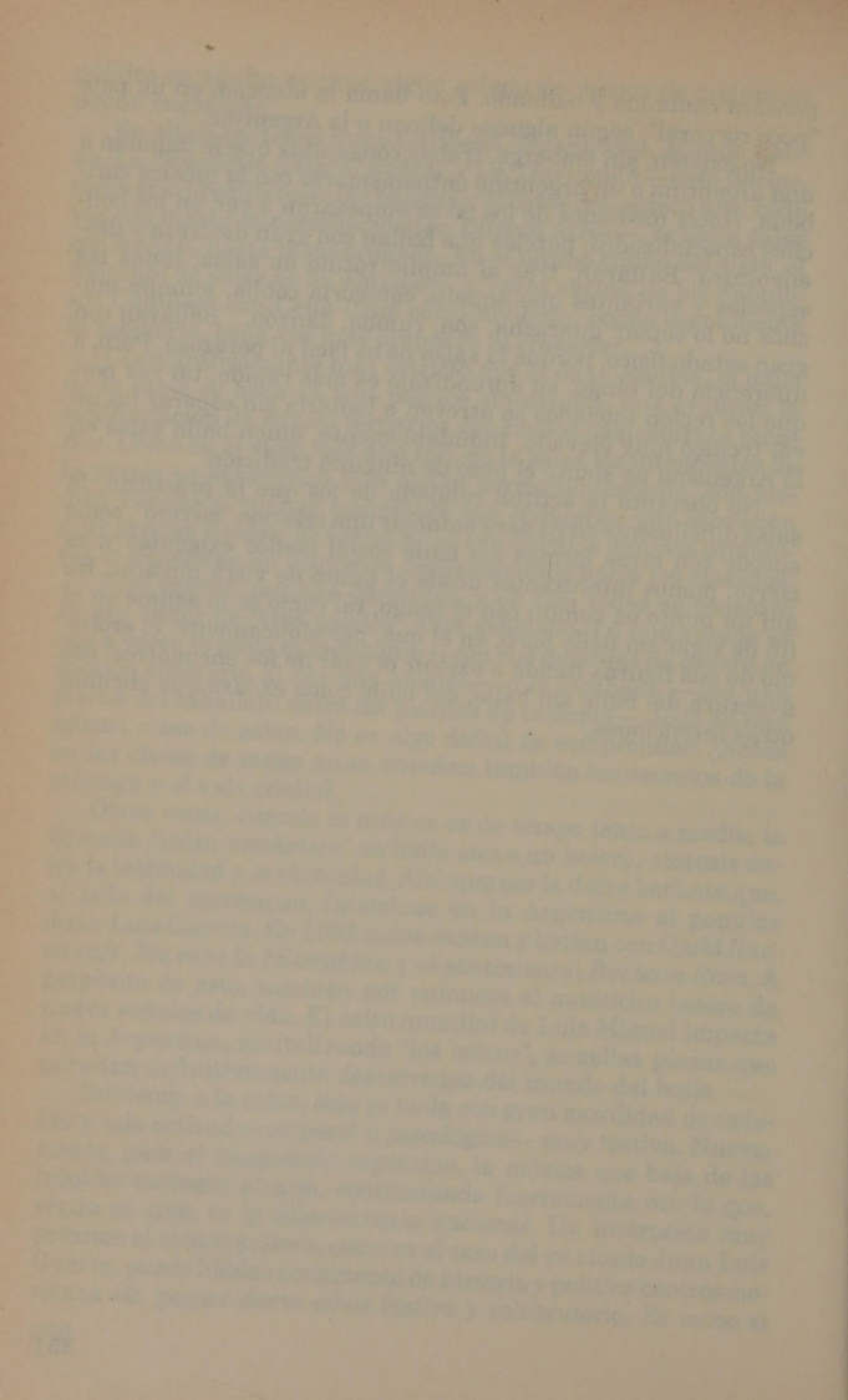
Otras veces, cuando la música es de tempo lento o medio, la llamada "salsa romántica" se baila como un bolero, síntesis entre la intimidad y la vivacidad. Ahí aparece la dulce bachata que, al lado del merengue, introduce en la Argentina el popular Juan Luis Guerra. En 1992 todos cantan y bailan con *Ojalá llueva café*, *Me sube la bilirrubina* y el sentimental *Bachata Rosa*. A propósito de esto, también por entonces el auténtico bolero da nueva señales de vida. El éxito mundial de Luis Miguel impacta en la Argentina, revitalizando "los lentos", aquellas piezas que parecían definitivamente desterradas del mundo del baile.

Volviendo a la salsa, ésta se baila con gran movilidad de caderas y una actitud —corporal y psicológica— muy festiva. Nuevamente, para el imaginario argentino, la música que baja de los trópicos *contagia* alegría, contrastando fuertemente con lo que, según se cree, es la *idiosincrasia nacional*. Un intérprete muy próximo al elenco salsero, como es el caso del ya citado Juan Luis Guerra, puede hablar seriamente de historia y política centroamericana sin perder cierto *ethos* festivo y celebratorio. Es como si

pensara cantando y bailando. Esto llama la atención en un país "poco corporal", según algunos definen a la Argentina.

No existen, sin embargo, trabas congénitas que le impidan a una argentina o un argentino entusiasmarse con la música caribeña. Hacia mediados de los 90 se empezarán a ver, en los boliches especializados, parejas que bailan con gran destreza y desenvoltura. Bailarán, tras el amplio rótulo de salsa, todas las especies y variantes que aquella categoría cobija, aunque muchos no lo sepan: guaracha, son, rumba, danzón... Bailarán con gran estado físico, porque la salsa no es fácil ni perezosa. Pero, a diferencia del tango, su aprendizaje es más rápido, tal vez porque los recién iniciados se atreven a bailarla sin esperar un nivel técnico muy elevado. Indudablemente, quien baila salsa en la Argentina no siente el peso de ninguna tradición.

No obstante la actitud relajada de los que la practican, la salsa difícilmente *sirva* para entablar una relación "de cero", como sucede con otras formas del baile social menos exigentes y, es cierto, menos interesantes desde el punto de vista musical. He ahí un punto en común con el tango, tal como se lo asume en el fin de siglo: un baile *puro*, en el que, paradójicamente, el erotismo de sus figuras tiende a excluir el azar de los encuentros, esa aventura del baile sin baile, del baile como excusa que encubre otras intenciones.



## Capítulo Doce

# Que siga el baile

*Rita K. ya pasó los 50 —no hace mucho, es verdad—, y podría decirse que acaba de descubrir el encanto del baile, como si aún fuera una niña. O para decirlo con más precisión: lo que Rita K. descubrió no hace mucho es el encanto del tango bailado, el de las milongas porteñas. Antes escuchaba a Piazzolla, sabía que el tango era parte sustancial de la identidad porteña y valoraba las marcas populares en la poesía de un, digamos, González Tuñón. También admiraba al Cadícamo de* Los mareados*, obviamente. Pero ahora, Rita K. se ha vuelto una mujer que baila. Viuda, madre de dos hijos y abuela, poeta édita, cosmetóloga, practicante de yoga, ex estudiante de piano y, desde hace un tiempo, habituée de las milongas: Rita K. puede mirar hacia atrás sin ira. Y el baile le permite mirar hacia adelante con un plus de entusiasmo, de alegría.*

*Claro que no hay que confundirse ni confundirla, piensa Rita K. A ella le interesa más un comentario sobre su poesía que un elogio sobre cómo baila (que no lo hace nada mal, por otra parte). Pero también sabe que las palabras valen más o menos según el ambiente en el que son proferidas. Una cosa es escucharse leyendo en voz alta en un afamado taller literario de la calle Córdoba o charlar un atarceder con sus amigas en el café de la librería Gandhi. Y otra cosa muy diferente, transpirar cuerpo a cuerpo con un desconocido en la pista del Club Almagro. Allí, en esa intimidad forzada y ocasional, Rita K. sabe detectar otra forma de comunicación y, eventualmente, otras palabras. Pero*

*no está muy segura de quererlas: los milongueros no son gente de mucho hablar, y a veces, cuando lo hacen, Rita K. se quiere morir. Piensa que no se encamaría con un milonguero, dicho sea de paso. Otra cosa es con un poeta, aunque tampoco hay muchas garantías.*

*En fin, Rita K. sabe que al pensar así está generalizando; que en los bailes, como en la vida y en los talleres literarios, hay de todo. Y sabe, desde luego, que el universo del baile reúne constelaciones paralelas, algunas de ellas no menores en su fuerza expansiva a la del tango. Por ejemplo, a no muchas cuadras de Almagro, sobre la avenida Corrientes, está Ave Porco, con el disc-jockey Trincado que hace house, marcha o como se diga. Nadie duda de que ese sea un lugar con cierta fauna, en el estilo Morocco: travestidos que balconean sin problemas, chicas semidesnudas con atuendos sadomasoquistas moviéndose solas en pasarelas próximas, sillones apretujados en un primer piso ínfimo, apenas decorado. Y gente que baila, eso sí. Gente joven, que pasa y entra o que está allí desde hace un par de horas, bailando sin cesar, casi sin charlar. A las dos de la mañana ya no cabe un alfiler.*

*Otro lugar que Rita conoce, de nombre al menos, es La Salsera, en la calle Cabrera. Hay unos cuantos boliches así, con salsa, merengue y* cha-cha-chá. *Boliches con grabaciones de Celia Cruz y Tito Puente, con las novedades del resucitado Juan Luis Guerra, con bandas locales que imitan a las cubanas. Pero a ella no le convence cualquier baile. No es de esas personas que disfrutan por el solo hecho de bailar. Nunca fue a las discos de la costanera norte ni a una rave, por ejemplo. Ni falta que le hace.*

*Rita K. descubrió en el tango algo que no puede ser traducido al reino de las palabras, otra vez el reino de las palabras. Por ejemplo: ¿cómo definiría esa manera de contacto que tanto la seduce? ¿Quiénes son esos hombres que parecen compadritos extemporáneos, hombres que ella no se imagina en otro lugar que no sea la milonga? ¿Por qué será que en la milonga las chicas —y hay unas cuantas chicas— "histeriquean" menos que en otros boliches? ¿Por qué el tango, después de tantos años y tantos entierros? Son muchas preguntas.*

*Es cierto que al comienzo le costaba adaptarse a ese mundo, tan parecido y tan diferente a todo lo que conocía. Pero ahora se da cuenta de que en esa tensión entre lo familiar y lo extraño, en esa pugna entre su mundo de toda la vida y ese otro que estaba agazapado esperándola en un Buenos Aires que parecía milenario de tan viejo y arqueológico, reside el encanto de las milongas.*

*También sabe, porque ha viajado lo suficiente para darse cuenta, que en ningún otro lugar del mundo existe algo así.*

*Pero hay que aclarar: milongas hay en todas partes, porque el tango es uno de los bailes que el mundo ha elegido para despedir el siglo* XX. *Lo que sucede es que la cocina del género estuvo y estará siempre en Buenos Aires. Por algo no cesa el flujo de turistas y bailarines internacionales en las milongas porteñas: ellos importarán —o creerán importar, es lo mismo— los secretos de la danza a sus respectivas ciudades, como quien lleva un pequeño fuego a un mundo frío y destemplado. Pero en París, o en Berlín, o en Londres, o en Granada, o en Helsinki, hay una algarabía tanguera diferente, de otro tipo de la porteña. ¿Cómo decirlo? En Buenos Aires el tango se pavonea con su decadencia y su estado zombie, mientras en Europa se lo baila como si fuera algo nuevo y diferente. Siempre nuevo y diferente, aunque Rita acaba de leer una investigación aparentemente seria en la que se asegura que ya en 1907 los franceses bailaban tango. Quién sabe cómo es la historia. Lo cierto es que, sábado tras sábado, ella ve llegar esos contingentes de turistas con los ojos muy abiertos, prestos para aprehender nuevos pasos y figuras. Cuando llegan "naturalmente", está bien. Lo que le resulta un poco triste —¿o patético?— es ver esos ómnibus especiales en la puerta de los salones for export, salones carísimos en los que los turistas, pobres, depositan buena plata confiando en disfrutar de la autenticidad tanguera en estado concentrado. Ahora que se dedica a milonguear de acá para allá, Rita K. sabe diferenciar entre una puesta en escena para la gilada y un baile más o menos espontáneo. Aunque pensándolo bien, también este último supone una cierta preparación, una estilización del pasado...*

*Rita K., que alguna vez bailó boleros con quien fuera su esposo en los felices 60, tuvo que tomar clases de tango, por supuesto. En el fin de siglo nadie baila tango sin tomar clases. El tango no está en el aire, como pasaba antes. Ahora está comprimido en ciertos lugares y a ciertas horas, lo cual no quiere decir que escasee. Por el contrario, Rita K, que de vez en cuando prende el canal Solo Tango o sintoniza* FM *Tango para estar al día, suele encontrarse con conocidos en las milongas, aunque rara vez son las mismas personas que frecuenta en las presentaciones literarias. Son otros conocidos, conocidos más recientes, como Sol Bustello, la hermana tanguera de una amiga poeta. Sol está planeando irse a vivir a París, a ganarse la vida enseñando tango: el reverso de la correntada turística. Es que Buenos Aires se ha llenado de profesores improvisados. Algunos vienen del folclore, nunca han*

*sido milongueros. Y las profesoras de formación clásica o de danza moderna hacen un tango de plástico, exagerado, coreográfico. Pero Sol, que estudió con Susana Miller, logrará hacerse un lugarcito en París, a no dudarlo. Qué curioso, piensa Rita K: una joven argentina vivirá como milonguera profesional en París. Es el reverso de Madame Yvonne.*

*Otras veces, Rita K. hace de cicerone de la noche milonguera. Como aquella vez que llevó a sus amigos platenses, Roxana y Sergio, a La Viruta, en Palermo, donde se puede bailar sin saber tanto, sin tener que haber rendido todas las materias del programa milonguero. Porque cada sitio tiene su propia clave, dentro de la codificación general de la especie. Hay lugares más permisivos que otros. Y están, en los antiguos perímetros de la ciudad del tango, las milongas más intransigentes. Los recién llegados al baile disfrutan, a su manera, del espectáculo no premeditado de aquellos milongueros que no han despertado del sueño de los 40. Pero esas milongas no son lugares fáciles, no son lugares para cualquiera. Salvo que uno se conforme con mirar.*

*Para ir a Almagro, a Gricel o La Viruta, sus tres sitios preferidos, Rita K. se viste especialmente. No se puede ir a milonguear así nomás, como si se fuera a una clase de yoga o de compras al shopping. Una vez, incluso, se volvió a su departamento a la una de la mañana para cambiarse los zapatos; había ido al cine con unos amigos, y le pareció que así, con ese calzado, no podía ir a bailar. Y ya que estaba, se cambió toda. No hay caso, a la milonga hay que ir bien vestida, en lo posible de negro, con unos buenos y lindos zapatos.*

*Los tipos se fijan en todo eso, si bien en lo que más se fijan es en cómo baila una mujer. Tan moderna para todo lo demás, Rita K. adopta por una noche a la semana los más férreos códigos milongueros, aunque a veces protesta frente a sus amigas poetas: machismo insoportable, códigos cavernícolas, ideas retrógradas sobre el hombre y la mujer... En fin, todo lo que ustedes quieran, chicas, pero yo voy a bailar y bailando me divierto y me siento bien, muy bien.*

*Ella no se queda ni un solo fin de semana sin salir, y salir es, antes que nada, ir a bailar, ir a la milonga. Cuando le toca cuidar a su adorado nieto, Rita K. se las ingenia para salir el jueves, por ejemplo. En ese sentido, Buenos Aires nunca la defrauda. Pocas cosas en la vida moderna y cosmopolita de la porteñísima Rita K. se equiparan a la experiencia de la milonga: ser llevada con seguridad por una pista llena de gente, en el*

*sentido de las agujas del reloj, sintiendo con delicada seguridad la marca de un desconocido sobre sus espaldas, así como sus piernas que apenas rozan las de ella.*

* * *

Las ciudades argentinas de fin de siglo están invadidas por el baile. De noche, aunque las prácticas colectivas estén limitadas por la sensación generalizada de inseguridad y desprotección social, son muchas las personas que no se amilanan ante los peligros reales de la calle. Ellos deciden salir a bailar.

¿A dónde ir? La pregunta tiene muchas respuestas posibles. Los bailes nunca escasean; para esa práctica milenaria no hay crisis. (Y hasta es posible que la crisis potencie el carácter siempre irrepetible y liberador del baile.) Es claro que no se trata, como en otros tiempos, de una carnavalesca perpetua y abierta. A simple vista, las calles que conducen al año 2000 quedan despobladas después de cierta hora y un coro de nostálgicos evoca la nocturnidad de otrora: en el país ya no quedan avenidas insomnes. Es cierto. Sin embargo, contra toda agorería, y no obstante detectarse cierta apatía social, cierta retracción, el baile conserva intacto su poder de seducción.

Cuando en 1997 el gobernador de la provincia de Buenos Aires intente ponerle un tope a la noche, los jóvenes se manifestarán con energía contra la medida, que es básicamente una medida contra el baile y su propio régimen cultural. El decreto de Eduardo Duhalde tendrá vigencia durante casi dos años, pero sin éxito: una práctica social como el baile no se modifica sólo con voluntad política. Los primeros efectos de la medida, sin embargo, tendrán continuidad: reuniones juveniles en los bares de las estaciones de servicio; aumento del número de fiestas "privadas" —en la línea de las del pionero Condon Clu porteño, con sus encuentros itinerantes—; mayor circulación entre Capital Federal y las localidades más próximas de la provincia, movimiento que se acelera desde que se construye la autopista Buenos Aires-La Plata. Finalmente, las autoridades deberán renunciar a su proyecto: nadie ni nada puede acotar el ritual del baile. Si el gobernador especuló con que los padres lo apoyarían, se equivocó en grande. Para los padres de fin de siglo el espacio acotado del baile siempre es más seguro que la inabarcabable calle.

En 1999 hay bailes en sótanos y casas de alto, en bares y restoranes, en viejas casonas que pasaron por todos los grados de la escala social: de mansiones decimonónicas a conventillos del Centenario, para perderse luego en la incertidumbre habitacional. Hay bailes, desde luego, en modernas y supermodernas discos situadas a lo largo de la Costanera Norte. Estas discos suelen estar escoltadas por bares en los que se velan armas antes de entrar y en los que luego se desayunará con las primeras luces del día. También se baila en espacios inmensos, al aire libre, cuando el calendario invita a una rave: danza de última generación. Muy pronto, el 31 de diciembre, millones de personas en todo el mundo despedirán el siglo XX bailando. Los argentinos no serán la excepción.

Paradoja insalvable de una época signada, en la vida de relación, por la amenaza del sida y el autismo social, la última ola bailable del siglo resume a todas las anteriores, como si los relevos generacionales y las antinomias culturales ya fueran cosa del pasado. La dicotomía entre baile enlazado y baile suelto ha dejado de ser problemática. A pocas cuadras del tango más abrazado y "marcado" hay chicos y chicas que giran como derviches. Nadie parece escandalizarse por tamaña variedad de propuestas. Las ciudades argentinas, empezando por Buenos Aires, se ofrecen al paseante nocturno como un dial inacabable, una invitación al zapping de las músicas y sus danzas.

En todas las disquerías hay una sección "Dance". Allí conviven los siempre actuales discos de James Brown con lo que de él se hizo en los 90: acid-jazz, nuevo funky, groove... y la extendida galaxia tecno, en la que las diferencias entre cada subgénero son imperceptibles, salvo que uno sea un activo *raver*. El rock, incluso en sus versiones alternativas, se deja bailar. Ha vencido definitivamente sus viejos prejuicios: hasta los oyentes más exigentes hacen cola frente a la caja registradora de la tienda multinacional moviendo la patita con swing.

Ahora también se vende lo que antes casi no existía en las disquerías argentinas: salsa, cha-cha-chá, merengue, mambo. Las viejas grabaciones de Pérez Prado, por ejemplo, han vuelto con toda su fuerza, y la vieja Trova cubana despierta más interés que la Nueva, que supo dominar con política y buenas artes el mundo de la canción latinoamericana durante los años 80. Cuando Compay Segundo o los Van Van visitan Buenos Aires, la gente se pone a bailar con frenesí, mientras las mozas hacen malabarismos para no derramar las botellas que portan en sus bandejas. Esos conciertos son "para escuchar" pero también son, en verdad, bailes potenciales. La gente paga la entrada con la

expectativa de levantarse de la mesa y empezar a bailar. "Costó, pero al fin los argentinos han aprendido la salsa", declarará Celia Cruz con aire triunfal. Para bailar salsa, hay varios sitios, y en muchos lugares, al lado de lo más "puro" de una especie impura por naturaleza e historia, predomina la así llamada música latina, que va desde Riki Martin y el ya adulto Luis Miguel hasta Chayanne y otros éxitos fugitivos.

Mientras tanto, aunque ya no tenga la energía de unos años atrás, la movida tropical, epígono de la bailanta, sigue juntando gente en locales de Constitución, Once y Palermo. Por ejemplo, en Tropi Constitución, el ambiente es el de una bailanta más o menos tradicional: ya el movimiento en puerta así lo indica. Una vez en el brevísimo hall de entrada, un cartel con letra rococó advierte que se trata de un lugar de sano esparcimiento: invitación a deponer actitudes belicosas. Adentro, no entra un alfiler. Se trata de una verdadera caldera. El calor es pesado y la diversión directamente corporal, con roles "clásicos": parejas heterosexuales, intentos de seducción más o menos directos y tradicionales, chicos y no tan chicos que "sacan a bailar" a chicas y a no tan chicas. Más tarde, otra vez en la puerta, ellas se pelean para robarles autógrafos a conjuntos de la noche.

Otra cosa es Metrópolis, detrás de la Rural de Palermo, donde la cumbia despide el siglo con la estructura de una disco moderna —pantallas inmensas, dos pisos, juegos de luces— y una capacidad de convocatoria que no desfallece. Los códigos son intermedios: ni muy bailanteros, ni muy "disqueteros". Las chicas cuidan la línea y se gastan casi todos sus ahorros en un vestuario moderno. Se ven pantalones de cuero muy ajustados. Incluso los domingos suele producirse un cruce bastante curioso: chicos *stones* y rockeros abrazan los códigos tropicales. Casi nadie sabe que en esa misma zona, cuarenta o cincuenta años atrás, orquestas de tango y conjuntos de chamamé reunían a miles de hombres y mujeres deosos de liberar energías. Ahora todos bailan con cumbias, o cosas parecidas. Cuando suena *No me arrepiento*, el tema de Gilda, en la versión de Ataque 77, nadie deja de bailar.

En cierto sector de las nuevas disquerías hay compactos de las orquestas clásicas de tango, que antes se escuchaban por nostalgia y ahora por apetencias bailables. Algunos de esos CD, cosa curiosa, están editados en el exterior: el tango se mundializa definitivamente poco antes de que termine el siglo XX. Se lo escucha y baila en casi todas las grandes capitales, y despierta

especial interés en Berlín, París y Nueva York. En Buenos Aires, muchos jóvenes se acercan a las otrora *bestias negras* de la cultura piazzollana: D'Arienzo, Varela, Di Sarli. Con esa música ensayan lo que intentarán bailar en la práctica semanal de tango o en el baile del sábado a la noche.

Hay cada vez más sitios para bailar tango, y en horarios diversos. Dos publicaciones de distribución gratuita, *El Tangauta* y *B. A. Tango*, se financian con las publicidades de viejos y nuevos salones y avisos de profesores de baile (viejos y nuevos, también ellos). Están las siestas en La Ideal, los atardeceres en La Pavadita de calle Corrientes, las noches y las trasnoches en los clubes de siempre, empezando por Almagro y Sin Rumbo, y continuando por aquellos puntos que el rumor tanguero señala, por moda, por estilo o por valor histórico: Niño Bien, La Estrellita, El Morocco, Michelangelo, La Viruta, Gricel, La Nueva Nostalgia, Re Fa Si, Parakultural, Maracaibo, Nuevo Salón La Argentina, La Verdi, La Tangoteca... Abundan los lugares que "se ponen buenos" a las dos o a las tres de la mañana. El público, sin embargo, es más o menos el mismo, un público que recorre las rutas del género incansablemente, sin temor a la rutina, y que ya a la medianoche llena las pistas. En las milongas remozadas se busca el tango olvidado, y la ceremonia es encantadora aunque también algo patética: tanto los viejos como los nuevos bailarines se esfuerzan por recordar cómo era *aquel* baile de *aquella* Argentina, de *aquel* Buenos Aires.

En los boliches para los jóvenes hay de todo, pero también hay discothèques para cada género o estilo. El espectro de situaciones y conflictos es casi tan amplio como el de la música. Hay lugares en los que cancerberos contratados —los tristemente célebres patovicas de un país de exclusiones— les prohíben la entrada a los que no están bien vestidos, a los morochos y morochas, a los petisos y a las gordas. Los integrantes de las antiguas comisiones de fiestas y bailes han sido reemplazados por el personal "de seguridad". De todos modos, algunos hechos discriminatorios tomarán estado público —malditos y benditos medios de comunicación— y los patovicas y sus pagadores deberán tener más cuidado.

En algunas disco se baila preferentemente música tecno, aunque no siempre se la llama así. En otras predomina el rock and roll, quién hubiera dicho. Ciertos locales están equipados con música disco, que ha vuelto como si Travolta aún tuviera 20 años. Este es un fenómeno mundial, desde luego: *Last days of Disco* (*Ultimos días de la disco*), la película de Whit Stillman, es uno de los platos fuertes del Festival de Cine Independiente que

se lleva a cabo en Buenos Aires en marzo de 1999. Pero el filme llega para afirmar lo que ya está perfectamente instalado en los hábitos de muchos argentinos (preferentemente treintañeros): bailar con los viejos —y generalmente remixados— discos de Donna Summer, Bee Gees, Gloria Gaynor, Village People...

Por otra parte, el reverdecimiento del folclore, al que mucho contribuye el éxito masivo de la cantante Soledad, marca la reapertura de toda una institución nacional: la peña. Allí se canta, se escucha y se baila, sobre todo se baila. Ellas y ellos con pañuelos blancos y celestes se contactan para bailar chacareras y zambas, o hacer "bailes de proyección", nuevas coreografías sobre ritmos tradicionales. En lugares como El Ombú, A Tranquera Abierta, El Pial, La Eulogia o El Rescoldo, en su mayoría salones pertenecientes a sociedades de fomento, se congregan personas de diferentes edades dispuestas a bailar a partir de las once de la noche. Faltan hombres, eso sí. En las peñas, como ha observado Laura Falcoff, "la población femenina es mayoritaria, pero la desproporción no limita las posibilidades de bailar. Animosas señoras mayores se reúnen en parejas y una asume el rol de varón, cumpliendo cabalmente el rol que le ha tocado en suerte: desde el contundente zapateo hasta el candoroso galanteo que son aspectos esenciales del baile nativo".

Finalmente, los que, tras el pase mágico del baile, sueñan con volver a su primera juventud disponen ahora de una nueva oferta en materia de ocio socializado: las fiestas generacionales, con disc-jockeys que pasan esos *oldies* que gestaron romances en tiempos del acné. A esta gente le gusta bailar con Creedence, los Beatles y otras referencias menos célebres. También con The Police, por supuesto, porque a fines de los años 90 existe cierta nostalgia por los 80. Mochín Maraffiotti, comentarista y disc-jockey pionero de la cultura de la nostalgia musical, jamás lo hubiera imaginado.

Y para los púberes, gente que desconoce el significado de la palabra nostalgia, las matinés prosiguen su marcha, ocupando el lugar que las fiestas de los colegios tenían en los tiempos de Alejandro Pont Lezica. Claro que ahora todo está más organizado y publicitado. Ahora hay empresas que se encargan de todo, chicos que "tarjetean" en las puertas de los colegios (discriminación encubierta o "derecho de admisión" previo al baile, ya que no todas las chicas reciben invitaciones) y boliches que reservan al menos una noche a la semana —comúnmente la del viernes— para esa iniciación al baile llamada matiné.

* * *

En los bailes de fin de siglo, lo único verdaderamente nuevo, no reciclado, es el fenómeno de la rave y la música electrónica que la provoca. Pueden rastrearse nutridos antecedentes de música tecno (*techno*) y sus posibles "aplicaciones" bailables, desde que entraron en el país los primeros discos del grupo alemán Kraftwerk hasta el impulso que cobró la música hecha con máquinas en los años 80. Pero el paisaje humano de la rave es sin duda diferente de todo lo anterior. Miles de jóvenes moviéndose como planetas autónomos en una pista inmensa, en largas sesiones de abandono físico y psíquico: ¿ se trata de una metáfora inquietante de nuestro tiempo? O quizá, por qué no, un último gesto de humanidad: el baile como refugio del ser inmediato, vital, que se hace cargo de un tiempo y un espacio.

Las primeras raves datan de finales de los 80, cuando en Gran Bretaña, expulsados del circuito céntrico por la policía de Margaret Thatcher, un grupo de jóvenes adeptos al acid-house y la música tecno decide gambetear la censura organizando fiestas secretas pero muy convocantes. Los escenarios de aquellos festines bailables, hijos dilectos de la cultura dance, serán grandes y viejos galpones y espacios abiertos. Allí, el baile extático es acompañado por drogas más extáticas aún. Una música reiterativa y de fuerte regularidad rítmica invita a una traducción corporal inmediata: los sonidos se transmiten al cuerpo y éste dibuja libre e inconscientemente una forma irregular sobre un espacio sin puntos de referencia, sin fronteras, porque en la rave no hay centro de pista, o quizá haya tantos centros como bailarines.

Pronto el fenómeno se expande. En París y Berlín los *ravers* locales lanzan sus propias e imparables convocatorias. Mientras en Alemania cae el Muro y se abre la puerta de Brandeburgo, poniéndole así un simbólico final a la guerra fría, un Love Parade inaugura la fiesta tecno más ambiciosa del mundo. Diez años más tarde, el mismo evento, ya integrado al calendario festivo alemán, convocará a un millón de personas. Un millón de bailarines, en la ciudad más grande de Europa.

Sin olvidar del todo a sus ancestros norteamericanos —los boliches gay Warehouse de Chicago, con los discos del sello Traxx. y Paradise Garage de Nueva York, entre otros—, las raves europeas crecen sobre la idea del disc-jockey como selector y productor de una música que se consume en los cuerpos de los que bailan. Discos de vinilo para el efecto del *scratching*, mezcladores (*mixers*), compacteras dobles de alta precisión: de la etapa de creación electrónica con complejos teclados y cajas de ritmo se pasa a la etapa de recreación, que es también, a tono con la esté-

tica de fin de siglo, una de formas posibles de la creación. Se trata de la culminación de un proceso que se inició en los años 60: ahora el disco se convierte en instrumento y su operador, el disc-jockey, en músico.

¿Qué sucede con el baile en la rave? Para la investigadora Astrid Fontaine, "la rave implica una idea de desmesura, de rebasamiento físico (por el baile) y psíquico (por la absorción de drogas), de sensaciones fuertes. Las raves permiten 'partir', abandonarse, aguardar un estado extraño en el dominio de lo cotidiano. Las raves fundan la experiencia de un contacto con el mundo diferente, un contacto en el que se modifica la percepción del tiempo, del espacio, del otro y de uno mismo, de los cuerpos y sus identidades".

Todo parece indicar que la rave inaugura un nuevo tiempo. A años luz de los bailes de salón, pero también lejos de los "típicos" bailes sueltos del boliche, la fiesta electrónica, así se lleve a cabo en espacios amplios o en pequeños reductos, remite a ciertas prácticas dancísticas de la antigüedad, cuando el baile aún no era ni colectivo ni dual, sino individual en un marco tribal. En ese sentido, el espectáculo involuntario de la rave, fiesta urbana que altera algunas normas de la vida urbana, está poblado de imágenes reminiscentes. La imagen del derviche que gira y gira. La del brujo de la tribu poseído por algún espíritu. La de los bailarines enloquecidos del medioevo, entre la posesión y la enfermedad. Más recientes, permanecen las imágenes del bailarín maratonista, capaz de moverse más allá del principio del placer y del dolor, y la del hombre hiperquinético estudiado por Paul Virilo, que en su análisis llegó hasta Michael Jackson, no más lejos.

Esta desordenada afluencia de imágenes no invalida la novedad. En efecto, la celebración del baile por medio de la tecnología al servicio del ritmo marca un cambio en lo histórico cotidiano. En otras palabras: la de la cultura dance es una historia que sólo podrá escribirse con precisión en algún momento del siglo XXI. Seguramente.

En Buenos Aires, las raves o fiestas electrónicas empiezan como curiosidad y pronto "ascienden" a la categoría de moda, manía o furor, según como y cuando se las mire. En diciembre del 97, el encuentro llamado Última Rave en parque Sarmiento reúne a 5.000 personas, tras los pasos de la Rave Sideral, llevada a cabo en Cemento el año anterior. Pero el año clave será 1998. Entonces, dos empresas se disputarán al público "fieste-

ro", y en los medios porteños se anunciarán raves con regularidad. En marzo de ese año, en la Rave Sudamericana de Parque Sarmiento se juntan disc-jockeys de la Argentina, Santiago de Chile y San Pablo, en lo que Marcelo Panozzo denominará "virtual Mercosur dance". Después, las fiestas se harán un poco más esporádicas y los números ya no serán tan alentadores.

Para los disc-jockeys veteranos, el fenómeno es interesante ("grosso en Inglaterra y Alemania"), pero con un techo previsible en la Argentina, donde el gusto popular se orienta, preferentemente, hacia lo latino, lo tropical y el pop de digestión veloz. Las músicas de concepción tecno serían, desde esta perspectiva, para un consumo *tribal* de impacto social muy limitado.

Para expertos y protagonistas, en cambio, el estallido de la música dance tiene una onda expansiva amplia, pero la falta de información seria sobre el fenómeno atenta contra su duración. El disc-jockey Hernán Cattáneo, experto en dance, valora el aporte de las raves a la difusión de una música que, de lo contrario, hubiera quedado limitada a un grupo de iniciados. Cattáneo, que en el 99 es disc-jockey de Pachá, la principal disco de música dance en Buenos Aires, está convencido de que la Argentina es una de las plazas más importantes del mundo para el arte de los disc-jockeys, aunque muchos aún no sepan de qué se trata la música nacida del house: "Yo descubrí esta música a través de un comisario de a bordo que me traía, a fines de los 80, discos raros, que acá no se conocían. Ahora todo es más accesible. Y también más globalizado. Los disc-jockeys viajamos permanentemente, de residencia en residencia. En 1993 y 94 empezaron a llegar DJ ingleses a Buenos Aires, en verdaderos turs organizados por Cream, la discoteca más grande del mundo. Y ahora vienen DJ a la Argentina, a grabar sus "actuaciones", como es el caso de Dave Seaman en Pachá. Vinieron no sólo a grabar, sino también a sacar fotos y filmar. Eso después saldrá en compilados de la serie Global Underground. El mundo del dance es así, un ida y vuelta permanente. Yo trabajo mucho en Ibiza, Nueva York y Londres. Se dan situaciones un tanto cómicas. Por ejemplo, la Warner de Estados Unidos me manda discos permanentemente y me tiene perfectamente fichado, mientras que la filial argentina no sabe quien soy. En Europa y los Estados Unidos esto es un negocio perfecto. Aquí todavía falta mucho por hacer. Pero estos bailes son muy atractivos para la gente. Por poca plata pasan un gran momento. Un largo momento, en realidad. Empiezan a bailar con todo a las tres de la mañana y siguen sin parar hasta las nueve o diez de la mañana. Además, no se pelean, no toman tetra brik, bailan, no molestan a nadie. Siempre

supimos que los rockeros nos despreciaban, aunque a mí me gusta mucho el funky y el soul. No hay buena onda entre rockeros y dancers. El dance es una movida muy pacifista y tolerante. Es cierto que hay droga, pero no todo el mundo consume como en Ibiza".

Como el rock unos años antes, la fiesta electrónica es un cruce de entendidos y recién llegados, de iniciados en los secretos del ritual y curiosos que, como aseguran muchos devotos del dance, "no tienen ni idea". El discurso purista, que reivindica los aspectos vanguardistas de la rave, acusa al "negocio" de arruinarlo todo, o de estar por hacerlo. Pero no todos suscriben a la misma visión del tema. Hay quienes elogian de la rave su carácter multitudinario y de mezcla. "Me encanta eso multitribal que al lado de una chica de El Cielo hay un flaco de los Redonditos, y todo en armonía", señala un asistente a una rave entrevistado por Lelia Guerriero en 1998.

Esa idea de mezcla implica también un desplazamiento geográfico, el contacto con otros jóvenes en otras ciudades. Fuera de Buenos Aires, en Rosario, La Plata o Mendoza, varios bailes se publicitan bajo la nueva palabra mágica: rave. Los nuevos disc-jockeys —Trincado, Cattáneo, Diego Ro-K, Carla Tintoré, el colectivo Urban Groove, Carlos Alfonsín, D. J. Deró, Jorge Kisieluk— van de acá para allá, prestos para animar con descarga electrónica o variantes similares al que lo pida y lo pague, y tienen sus tempranos discípulos o descendientes.

Es evidente que ciertos códigos de la rave invaden otros espacios urbanos. Después de la reuniones tumultuosas en Parque Sarmiento, la cancha de Ferro y Buenos Aires Art Loft Center —los eventos fundacionales y "puros" de la cultura dance en Buenos Aires—, la música y el baile de la rave también se encuentran en las discos de estilo tecno y "marcha": Ave Porco, El Living, Oval, Ozono, Pachá. Algunas discos tienen dos pisos, dos pistas: una para la diversidad bailable, del Pop a lo tropical, y otra para la experiencia más "dura" de la música electrónica bailable. Indefectiblemente, en la primera pista hay más gente que en la segunda.

Pero no sólo de baile vive la música bailable: el dance se escucha y consume más allá del circuito de la ciudad trasnochada. En todo caso, el frenesí por el baile ha restituido el interés por la electrónica y sus posibilidades artísticas. Músicos que en los 80 transitaban por ámbitos muy reducidos, hoy aparecen como referentes —más o menos intelectuales, más o menos artísticos

según cada caso— de toda una generación de aspirantes a artistas electrónicos. El caso más conocido, por su fuerte lazo con el pop, es el de Daniel Melero, que a lo largo de 1999 interpreta "solos" de Machintosch, sobre un beat parejo y definitivamente bailable.

Algunos músicos y disc-jockeys insisten en la vinculación de la música electrónica con... el hippismo. "Ciertas tendencias de la música electrónica proponen la psicodelia de aquellos años", remarca el productor Eduardo Krumpholz. "Incluso, hay gente que está involucrada en las dos historias. Se propone un quiebre de lo institucionalizado, romper con lo establecido. Además, hay dos coincidencias gráficas: en los años 60 la manzanita representaba a un sello discográfico, hoy representa a una empresa de informática."

Menos auspicioso es el panorama que pinta el crítico Norberto Cambiasso: "Los historiadores del futuro sabrán que los 90 nos legaron un grave error de perspectiva, cuyas consecuencias trascienden la mera disfunción óptica. El tecno actual y el post rock de ascendencia más electrónica confunden el plano con la ciudad, el modelo con su realidad concreta. Poco importa si el trastorno se expresa en los términos de un retorno a las fuentes analógicas del pasado o en los de una aceleración digitalizada por las autopistas del futuro. Es el presente el que se resiente".

En todo caso, no obstante la confusión que provoca tanta dispersión informativa, el mundo electrónico y sus diversas estaciones se exponen como tema de debate y especulación estética, sin que esto suponga, como en los viejos tiempos del rock sinfónico, un divorcio con la escena bailable. Todo lo contrario. Al respecto, no dejan de ser curiosas las parábolas históricas del rock y del tecno. El primero nace como baile "puro" y se vuelve sofisticado y artístico, para más tarde conciliarse con su pasado. El tecno, en cambio, empieza como especulación tecnológica y estética y se vuelca al espacio del baile, sin perder por ello sus intenciones experimentales.

Un espacio artístico como la Fundación Proa, en la Boca, estimula a los disc-jockeys para que, de vez en cuando, den a conocer su música, en un marco de experimentación e invitación al baile. Lo mismo sucede en un sector de la feria anual juvenil "Buenos Aires No Duerme", organizada por la Secretaría de Cultura de la ciudad de Buenos Aires. Lugares pioneros en la difusión de música tecno, como el Instituto Goethe, suelen promover la visita de artistas del género.

En la cresta de la ola rave, la revista D'Mode organiza varias fiestas electrónicas, de las que después brinda información en

sus pagínas. Más recientemente, la revista *Los Inrockuptibles*, a través de su Festival Pop o en las veladas en el bar-boliche La Cigalle, siempre reserva algún espacio para las tendencias electrónicas, y las novedades discográficas en la materia son reseñadas en cada número de la publicación. También la edición nacional de la mítica *Rolling Stone* da cuenta del panorama de la música dance sin despertar demasiados enojos entre sus lectores rockeros. Lo mismo puede decirse de *Esculpiendo milagros*, una publicación alternativa que, en su número de la primavera del 98, edita un completo informe sobre "la música electrónica en el horizonte del 2000", a propósito de la visita del conjunto alemán Kraftwerk a la Argentina.

Desde luego, hay radios de FM especializadas en dance: la pionera FM Z 95, luego la Energy. En otras emisoras, el tecno entra por momentos, por partes. Si en los 80 la Rock & Pop de Daniel Grinbank marcó un camino en materia de audiencia joven, aquel predominio ya no es indiscutible. En televisión por cable, *Buenos Aires Dance Network* informa, los viernes a la noche, de las novedades en bailes electrónicos. También hay, por supuesto, abundante data sobre el tema en Internet, la nueva vía de acceso a la información.

La balcanización del gusto musical en el fin de siglo supone la existencia de ciertos guetos mediáticos, si bien los enfrentamientos ya no tienen la virulencia de otros tiempos. En materia de bailes sociales, las fiestas de despedida del siglo XX tienen sabor a tolerancia.

La fragmentación o atomización de los bailes sociales es significativa en términos de sensibilidad de época. Así como la demanda cultural en la era de Internet y la televisión por cable habla de una apetencia consumista inédita, de expectativas planetarias, el mundo del baile se abre a los públicos de todas las generaciones y todos los sectores con un organigrama y un mapa de ofertas adaptado a una economía de mercado. Todo producto se vende y se compra; pues entonces toda música se ofrece y se danza. En la Argentina, esta situación se potencia: en una sociedad zanjada por diferencias sociales cada vez mayores, el baile sigue siendo ese entretenimiento barato al que todos tienen acceso, de alguna u otra manera.

Tanto la recreación de los bailes adultos como la coreografía de las novedades suponen un replanteo de toda una historia de convenciones y códigos. Es decir: nada vuelve como era antes, aunque la puesta en escena sea más o menos "realista" y *respe-*

*tuosa* de las fuentes. Ya no hay músicas prohibidas en los márgenes sociales de las ciudades argentinas, aunque algunos sonidos todavía pueden resultar revulsivos y ciertas pautas morales más difíciles de transgredir que otras. ¿Que se ha hecho de aquellos carnés de baile de los tiempos del fox trot? ¿Y del pánico moral que, hasta no hace mucho, generaban ciertos bailes en ciertos lugares? ¿Y de los dancings con coperas? El término boîte sólo pervive en las viejas tiras de Isidoro Cañones que aún se consiguen en algunos kioscos y en las retrospectivas de cine argentino. Y si hablamos de cabaret, pensamos en algún espectáculo del Rojas; difícilmente en la orquesta de Fresedo. Por lo demás, ya no quedan madres ni hermanas ni tías cumpliendo con paciencia y buena vista las tareas de la antigua chaperona: los padres del fin de siglo están tranquilos si los chicos *permanecen* en el baile.

Alrededor de la pista, se esfumaron aquellos discursos de aproximación: los varones confían más en ciertos gestos ligeros y despreocupados que en las palabras floridas y educadas. Tampoco quedan bolsones de mujeres abandonadas a la buena de Dios: todas bailan, *con* ellos o *entre* ellas, llegado el caso. Con la excepción del tango, todos los ritmos proponen cierta igualdad genérica. No hay, en fin, tantas expectativas románticas cifradas en el baile. La Madame Bovary de fin de siglo no sueña con la gran noche del vals. Y la frase de San Agustín ("el baile es un círculo cuyo centro es el Demonio") parece extraída de una película bizarra de algún sábado de superacción.

Sin embargo, el cambio no ha sido tan radical como parece a primera vista. A los bailes siguen yendo hombres y mujeres, en las proporciones de siempre. Salvo situaciones aisladas, el baile no ha dejado de ser la culminación de la noche. Todo lo precede, nada lo sucede. Por lo demás, a los boliches, discos y milongas se asiste *preparado*. Hay un vestuario que oscila entre un concepto más o menos tradicional de elegancia y los signos externos de pertenencia a determinada tribu urbana (signos que a veces pueden ser la bandera de una noche violenta). Se llega al baile con un conocimiento de lo que se danzará y de cómo se danzará: siempre fue así. Y tampoco ha desaparecido del todo cierta expectativa sexual. Es cierto que no tiene la intensidad de otros tiempos, porque ahora no todo está concentrado ahí, en el transgresor a la vez que coercitivo espacio del baile social. Y, sin embargo, en los bailes se siguen produciendo encuentros entre chicas y chicos, entre señoras y señores. Por más *cool* que sea el ambiente, siempre hay gente que busca y encuentra.

Pero tal vez lo más llamativo de la permanencia del baile sea

ese fuerte contraste entre su franqueza corporal y la tendencia a la virtualidad como rasgo distintivo de los tiempos posmodernos. Cuando es cada vez mayor el número de personas que eligen comunicarse con el otro mediante una pantalla líquida y un teclado, el baile emerge como un latido del pasado que no ha podido ser apagado. Así como en los años 20 el triunfo de las danzas afroamericanas fue interpretado como un golpe de vitalidad salvaje en un mundo cada vez más *civilizado*, la constancia del baile en 1999 representa la reivindicación del juego corporal, de cierta inocencia primitiva y desinteresada en el marco de una realidad altamente tecnificada y calculada. Es cierto que los ambientes en los que se danza no siempre condicen con esta impresión de sinceridad y placer —la historia de ciertas discos VIP de comienzos de los 90 es muy sórdida—, pero la escena del baile, más allá de su escenografía y su fauna muchas veces dudosa, es una de las cosas más inmediatas y *frescas* que pueden darse en una sociedad por lo demás muy mediatizada. Incluso cuando se elige a dónde ir a bailar a través de alguna página de Internet, la expectativa está allí afuera, en la noche, en la calle, en el boliche.

En el momento del baile los problemas se disipan. Desaparece el trabajo a destajo de la desregulación. No quedan rastros de las biografías de los que están bailando: no hay responsabilidades familiares ni balances de una vida. En su crescendo nocturno —todo baile empieza tímidamente, hasta alcanzar su punto caramelo— el movimiento rítmico de los cuerpos es, de por sí, una fiesta: nadie piensa en la tiranía de los horarios y el calendario, nadie está pensando en irse del baile. En efecto, la ligazón entre la idea de fiesta y la noción de baile no se ha quebrado a lo largo del siglo. Presente perpetuo, ritual sin religión, juego sin muchas reglas: el baile expresa una necesidad de experiencia y protagonismo cotidiano, de *sentirse vivo*, pero también de inconsciencia y olvido. Así fue, así es. Un necesidad de olvido que, paradójicamente, tiene historia.

# Bibliografía

## 1. ESPECÍFICA.


ÁBALOS, Ezequiel: *Historias del rock de acá. Primera generación*, Buenos Aires, Editora AC, 1995.

AGUER, Constante: *Memoria de una pasión: el chamamé en Buenos Aires*, Buenos Aires, 1993.

ALABARCES, Pablo: *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1993.

ALONSO, Aurora: "La orquesta del maestro Carlos Rossi" ( *Diálogos de la comunicación, Revista de la Federación Latinoamericana de la Asociación de Facultades de Comunicación Social*, Lima, 1990, fascículo 4).

AMUCHÁSTEGUI, Irene: "Así se baila el tango" (*Clarín*, Buenos Aires, 29/12/94). "Sacando viruta al piso" (*Clarín*, Buenos Aires, 24/08/1994) "Domingo Federico: La típica en leve ascenso" (*Clarín*, Buenos Aires, 28/06/97) "La vida de Dámaso Pérez Prado. Síncopa y contratiempos" (*Tiempo de danza*, Buenos Aires, abril-mayo, 1999).

APICELLA, Mauro: "Pa'que bailen los muchachos. Música tropical y cultura DJ" (*La Maga*, Buenos Aires, 24/06/1998).

ASSUNÇAO, Fernando: *El tango y sus circunstancias*, Buenos Aires, El Ateneo, 1984.

AZNAR, Manuel: "La alegría del cabaret" (*Atlántida*, Buenos Aires 20/11/1919)

AZZI, María Susana: *Antropología del tango*, Buenos Aires, Ediciones Olavaría, 1991.

BAKER, Josephine y BOUILLON, J: *Josephine*, Buenos Aires, Anesa, 1976.

BARREIRO PEREYRA, Carlos: "El tango en París" (*Fray Mocho*, Buenos Aires, 28/03/1913).

BATTELINI, Ángel: *A los amigos milongueros*, Buenos Aires, edición del autor, 1998.

BATES, Héctor y Luis J: *La historia del tango*, Buenos Aires, Fabril editora, 1936.

BAZÁN, Osvaldo: "El fenómeno de la salsa en Buenos Aires, de los reductos under a la megadisco" (*Página 12*, Buenos Aires, 17/01/1998).

BENARÓS, León: "El tango y sus lugares y casas de baile" (En VV.AA.: *La historia del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1977. T.2).

BERENDT, Joachim E: *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*, México, FCE, 1986.

BERLIN, Edward A: *El ragtime*, Buenos Aires, Ediciones Tres Tiempos, 1985.

BERTI, Eduardo: *Rockología*, Buenos Aires, Editora A/C, 1989.

BLUME, Mary: "Pasión por el tango. Tan hondo y sensual" (*La Nación*, Buenos Aires, 4/01/1998).

BONADÍES, Marina: "La conexión tropical: bailanta" (*Clarín*, Buenos Aires, 6/01/1991)

BORGES, Jorge L.: "Ascendencias del tango" (*Martín Fierro*, Buenos Aires, N° 37, 20/01/1927).

CABRERA INFANTE, Gabriel: *Mi música extremada*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

CALABRIA, Frank: Dance of the sleepwalkers. *The dance marathon fad*, Bowling Green University Press, Ohio, 1999.

CAMBIASSO, Norberto: "Electrónica y Pop. Enciéndete y me encontrarás" (*Esculpiendo milagros*, Buenos Aires, N° 6, 1998).

CANARO, Francisco: *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango*, Buenos Aires, DER. 1957.

CÁRDENAS, Miguel: "La primera milonga que se bailó en un escenario" (*Buenos Aires Tango*, Buenos Aires, septiembre de 1970).

CARELLA, Tulio: *El tango, mito y esencia*, Buenos Aires, Ediciones Doble P, 1956.

CARR, Roy: *Un siglo de Jazz,* Barcelona, La Isla/Blume, 1998.

CARRETERO, Andrés: *Tango, testigo social*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1999.

CARRILLO, Loretta: "Dance" (En M. THOMAS INGE: *Concise histories of American Popular Culture*, Connecticut, Greenswood Press, 1982)

CASTAGNA, Gustavo J: "Mambo político" (*Tiempo de danza*, abril-mayo 1999).

CASTELLANOS, Frank: "Los bailes latinos"(En Internet: salsaconcache.com/salsa.htm.)

MASTELLÓ, Manuel: *Los bailes de pareja*, Palma de Mallorca, 1997.

CENSO GENERAL DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. De 1910 a 1943.

CHMIEL, Silvina: "La disco: vivir 'el presente' "(En Margulis, op.cit. 1994).

CLAYTON, Peter y GAMMOND, Peter: *Jazz*, Madrid, Taurus, 1989.

COHN, Nick: *Awopbopaloobop Alopbamboom. Una historia de la música Pop*, Madrid, Nostromo, 1973.

COLLIER, Simon, COOPER, A., AZZI, M.S.,MARTIN, R.: *¡Tango!,* Barcelona, Odin Ediciones, 1997.

COMAS, Francisco: *El arte de bailar*, Buenos Aires, Fontana y Traverso, S/f.

CRAGNOLINI, Alejandra: "El chamamé en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de

migración" (*Música e Investigación, Revista del Instituto Nac. de Musicología Carlos Vega*, Buenos Aires, Año 1, N° 1, 1997).
DANCE, Stanley: *El mundo de Duke Ellington*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1973.
DARÍO, Rubén: "Cake Walk" (*La Nación. Semanario Ilustrado*, Buenos Aires, 19/03/1903).
DE CARO, Julio: *El tango de mis recuerdos*, Buenos Aires, Centurión, 1964.
DE IPOLA, Emilio: "El tango en sus márgenes" (*Punto de Vista*, Buenos Aires, diciembre 1987).
DE LARA, Tomás y RONCETTI, Inés: *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires, ECA, 1981.
DE VEAUX: *The birth of bebop. A social and musical history*, Berkeley, University of California Press, 1997.
DEL MAZO, Mariano: "Juan Carlos Copes" (*Tiempo de danza*, Buenos Aires, junio-julio, 1996).
DEL PRIORE, Oscar: *El Tango. De Villoldo a Piazzolla*, Buenos Aires, Cuadernos de Crisis, 1975.
DELFINO, Augusto: "Tango en la milonga" (*Martín Fierro*, Buenos Aires, 28/04/1927)
DIAMENT, Mario: "Aprenda tango en Nueva York" (*La Razón*, Buenos Aires,16/02/1986).
DILLAZ, Serge: *La chanson sous la IIIème République (1870-1940)*, París, Tallandier, 1991.
DINZEL, Roberto: *El tango, una danza*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.
DONADÍO, Marisa: "Aluvión de tango" (*Documento e Investigaciones sobre La Historia del Tango*, Buenos Aires, año 2, 1995) "La ciudad de las esclavas" (*Documentos e investigaciones sobre La Historia del Tango*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones del Tango, 1996)
D'UDINE, Jean: *Qu'est-ce que la Danse*, París, Henri Laurens, Éditeur, 1921.
EL DEL VERDE GABÁN: "Tangue! ¡Tango!" (*PBT*, Buenos Aires, 31/01/1921).
ELBAUM, Jorge: "Las distancias lingüísticas" (En MARGULIS, M:*La juventud es más que una palabra*, Buenos Aires, Biblos, 1996).
ELBAUM, Jorge: "Los bailanteros. La fiesta urbana de la cultura popular" (En Margulis, op. cit, 1994).
ENCUESTA: "Qué piensa Ud. del tango" (*Atlántida*, Buenos Aires, mayo-diciembre, 1919)
ERNIÉ, Héctor: "El furor de aquella década del 40" (*Clarín*, Buenos Aires, 26/12/1990)
ESTEBAN, Esteban R.: "Modernidad, divino tesoro" (*Página 12, Radar*, Buenos Aires, diciembre 1997). "Ravemanía" (*Página 12, Radar*, Buenos Aires, marzo 1998).
ETCHEBARNE, Miguel D: "París y el tango argentino" (*La Nación*, Buenos Aires, 20/10/1957).
FABRE, Daniel: "'Forjar la juventud' en el pueblo" (En Levi, G. y Schmitt, Jean-Claude: *Historia de los jóvenes. Tomo II. La Edad Contemporánea*, Madrid, Taurus, 1996).

FALCOFF, Laura: "Clubes de tango. Malevos que ya no son" (*Página 12*, Buenos Aires, 5/01/1992). "Miguel A. Zotto" (*Tiempo de danza*, Buenos Aires, junio-julio, 1996). "Cuando el folklore pone el cuerpo" (*Clarín*, Buenos Aires, 9/02/1998). "La hora de las peñas" (*Clarín*, Buenos Aires, 7/06/1999) y Amuchástegui, Irene: "Peñas" (*Tiempo de danza*, Buenos Aires, octubre-noviembre, 1998).
FALCÓN, Ricardo: "La larga batalla por el carnaval: la cuestión del orden social, urbano y laboral en el siglo XIX" (*Anuario de la Escuela de Historia*, Facultad de Humanidades, Universidad de Rosario, N° 14, 1989-1990)
FEBBRO, Eduardo: "París descubre en el tango cómo acortar las distancias" (*Página 12*, Buenos Aires, 20/12/1998).
FEBRE, Javier. "Disc-jockeys. El ritmo de la noche" (*Clarín*, Buenos Aires, 3/07/94). "Todos a bailar" (*Clarín*, Buenos Aires, 12/11/1995).
FERNANDEZ BITAR, Marcelo: *Historia del rock en la Argentina*, Buenos Aires, Distal,1993.
FERRER, Horacio: *El libro del tango. Crónica y diccionario*, Buenos Aires, Antonio Tersol, 1980.
FINKELSTEIN, Oscar: "Nueva York 2 x 4. I love tango" (*Clarín*, Buenos Aires, 25/09/1998).
FLORES, Rafael: *El tango, desde el umbral hacia dentro*, Madrid, Euroliceo, 1993.
FORMENTOR, Mingus B: "El frenesí del baile" (En VV.AA.: *Historia del rock*, op.cit. 1993).
FURLAN, Rubén: "A bailar que se acaba la cumbia" (*Trespuntos*, Buenos Aires, 19 de agosto de 1999).
FRANK, Rusty: *Tap! The greatest tap dance starts. 1900-1955*, New York, W. Morrow, 1990.
FRASSONI, Fernando: "El exilio del tango" (*Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 8/06/1986)
FRETARD, Dominique: "Les tangages revolutionnaires du tango nouveau" (*Le Monde*, París, 2/01/1998).
FRITH, Simon: *Sociología del rock*, Madrid, Júcar, 1978.
GACHE, Roberto: *Baile y filosofía*, Buenos Aires, Madrid, 1928. *París, glosario argentino*, Buenos Aires, Babel, 1928.
GALAN, Natalio: *Cuba y sus sones*, Madrid, pre-Textos, 1997.
GARANDEAU, Virgine: "Du cake-walk au rock'n roll: Le bal sous infuence jazz" (En VV.AA.: *Histoires de bal*, op. cit.).
GARCÍA JIMÉNEZ, Francisco: "París 1911. Las danzas brumes y el tango" (La Prensa, mayo de 1968).
GIDDINS, Gary: *Visions of Jazz. The first century*, New York, Oxford University Press, 1998.
GILIO, María Esther: *Aníbal Troilo Pichuco. Conversaciones*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.
GOBELLO, José: *Crónica general del tango*, Buenos Aires, Fraterna, 1980.
GÓMEZ, Claudio: "Tango y bolero: la pasión" (*La Maga*, Buenos Aires, 5/07/1995).
GONZÁLEZ CASTILLO, Cátulo: *Danzas argentinas*, Buenos Aires, Peuser, 1947.

GONZÁLEZ, Beto: "El grito llegó de Broadway: ¡el tango es cosa de locos!" (*Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 22/03/1986).
GOTTLING, Jorge: "Cabaret, esa desaparecida rutina porteña" (*Clarín*, Buenos Aires, 31/08/1989).
GRAVANO, Ariel: *El silencio y la porfía*, Buenos Aires, Corregidor, 1985.
GRINBERG, Miguel: *La música progresiva argentina (Cómo vino la mano)*, Buenos Aires, Editorial Convergencia, 1977.
GUERRIERO, Lelia: "Raves. Las fiestas interminables" (*La Nación Revista*, Buenose Aires, 20/09/1998).
GUIBERT, Fernando: *Los argentinos y el tango*. Buenos Aires, ECA, 1973.
GUTIÉRREZ, Ileana: "La discoteca en Buenos Aires" (En Margulis, op. cit. 1994).
HANDKE, Peter: *Ensayo sobre el jurebox*, Madrid, Alianza, 1993.
HEPP, Osvaldo: *La soledad de los cuartetos*, Córdoba, edi. del autor, 1988.
HESS, Remi: *La Valse. Révolution du couple en Europe*, París, A. M. Metailié, 1989.
HUNT, Marilyn: "O. Zotto: el tango es mi vida" (*Dance Magazine*, New York, noviembre 1997).
ISOLA, Laura: "Mau Mau. Los años locos" (*Radar Página 12*, Buenos Aires, 19/07/1998).
JONAS, Gerald: *Dancing. The pleasure, power and art of movement*, New York, Harry N. Abrams, 1998.
KENDALL, Elizabeth: *Así bailaron. Historia de la danza en los Estados Unidos*, México, Edamex, 1979.
KERCO, José Pérez: "Neohippies virtuales, Música con ideal de los 60 y tecnología de los 90" (*La Nación*, Buenos Aires, 21/08/1998).
KREIMER, Juan C: *Agarrate!!! testimonios de la música joven en la Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.
LAMAS, Hugo y BINDA, Enrique: *El tango en la sociedad porteña. 1880-1920*, Buenos Aires, Ediciones Hector L. Lucci, 1998.
LARROCA, Jorge: "Adiós a la casa de María La Vasca" (*Clarín*, Buenos Aires, 18/12/1990).
LE MOAL, Philippe: "À la recherche du bal perdu" (En VV.AA.: *Histoires de bal*,op.cit)
LEONARDO, Sergio: "La verdad y la leyenda del tango en París" (*La Prensa*, Buenos Aires, 15/03/1953).
LEWIN, Hugo D: "Siga el baile: el fenómeno social de la bailanta, nacimiento y apogeo" (En Margulis, op.cit. 1994).
LEYMARIE, Isabelle: *Du tango au reggae. Musiques noires d'Amérique Latine et des Caraibes*, París, Flammarion, 1996.
LÓPEZ, Alberto: "Dicen que la milonga fue así: Aín bailó con el Papa" (*La Maga*, Buenos Aires, Edición especial de Homenaje al tango, Buenos Aires, agosot de 1994).
LÓPEZ RUIZ, Oscar: *Piazzolla loco loco loco*, Buenos Aires, Ediciones de La Urraca, 1994.
MAFUD, Julio: *Sociología del tango*, Buenos Aires, Editorial Américalee, 1966.
MANRIQUE, Diego: "El héroe de la pista" (En VV.AA.: *Historia del rock*, op. cit.,1993)

MARAMBIO CATÁN, Carlos: *60 años de tango*, Buenos Aires, 1973.
MARCHI, Sergio: "La lambada. Una moda de la cintura para abajo" (*Clarín*, Buenos Aires, 22/12/1989).
MARECHAL, Leopoldo: "Bataclán" (*Martín Fierro*, Buenos Aires, 14/11/1925).
MARENDA, Mónica: "Mau Mau. La catedral del ruido" (*Clarín Viva*, Buenos Aires, 7/02/1999).
MARGULIS, Mario: *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1994.
MARINELLI, Diego: "Y se va la segunda. Peñas folklóricas" (*La Nación*, Buenos Aires, 11/12/1997).
MARTELLI, Ernesto: "Wadu Wadu. El boom de las fiestas en Baires" (*Clarín*, Buenos Aires, 11/09/1998).
MARZULLO, Osvaldo y MUÑOZ, Pancho: *El rock en la Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1986.
MATAMORO, Blas: *El tango*, Madrid, Acento Editorial, 1996. *La ciudad del tango*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
MATAS, Raúl: *Discomanía*, Madrid, Ediciones Santillana, 1962.
MC DONALD, Frederick J: "Hot Jazz, the jitterbug and misunderstanding: the generation gap in Swing. 1935-1945 (En SCHEURER, Thimothy: *American Popular Music, V. i*, Bowling Green University Press, Ohio, 1989).
MELO, S: *50 danzas argentinas*, Buenos Aires, Ricordi, 1984 con GUZMAN, S. y GULLI, A: *40 danzas argentinas*, Buenos Aires, Ricordi, 1988.
MERO, Roberto: *La Mona va. Carlos Jiménez y el fenómeno social del cuarteto*, Buenos Aires, Contrapunto, 1988.
MILESI, Cecilia: "Miguel Ángel Zotto y Milena Plebs. La vida es un tango" (*Radar Página 12*, 2/05/1997).
MOONEY, Hugh: "Disco: A music for the 1980s?" (En SCHEURER, op. cit.).
MORENO CHÁ, Ercila: *Tango. Tuyo, mío y nuestro*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología, 1995.
MUSTO, Michael: "Disco rediscovered (*The Village Voice*, New York, nov. 18, 1997).
NOVATTI, Jorge, CUELLO, Inés y otros: *Antología del tango rioplatense*, Buenos Aires, Instituto de Musicología Carlos Vega, 1980.
NUDLER, Julio: "Rubén Terbalca. Tango, suicidio y después" (*Página 12*, Buenos Aires, 9/10/94). *Tango judío. Del Ghetto a la milonga*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.
OREVIO, Helio: *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1992.
OGANDO, Alejandro: "La mujer en las letras del tango" (*Todo es Historia*, Buenos Aires, febrero de 1998).
ORGAMBIDE, Pedro: "De bailarines y orilleros" (*Clarín*, Bs. As. 5/09/1999
ORTIZ, Fernando: *La música cubana*, Madrid, Ediciones Júcar, 1974. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.
ORTIZ ODERIGO, Néstor: *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1974.

PALACIO, Jorge (Faruk): *Tangazos. Letras clasificadas por rubro*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

PALEO, Juan Carlos: "Orquestas típicas. El nacimiento" (*La Rosarina*. Academia del tango de Rosario, Rosario, diciembre de 1997, N° 1).

PANOZZO, Marcelo: "Disc-jockeys, pasión de multitudes" (*Clarín*, Buenos Aires, 22/03/1998).

PAPO, Alfredo: "Baile y Jazz" (*Cuadernos de Jazz*, Madrid, marzo-abril, 1992)

PAZOS, Luis y VELTRI, Patricia: "Metidos en el baile" (*Clarín*, Buenos Aires, 6/11/1993)

PELEGRINO, Guillermo: "Tangazo. Compartiendo una pasión" (*La Nación*, Buenos Aires, 14/08/1997).

PENAS, Alberto: *Sociología tanguera*, Buenos Aires, Corregidor, 1998.

PÉREZ BUGALLO, Rubén: *El chamamé, raíces coloniales y des-orden popular*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1996.

PERIÓDICOS: *Clarín, Crítica, Crónica, Diario Popular, El Día, El Diario, El Mundo, El País, La Nación, La Opinión, La Prensa, La Razón, Le Monde, Noticias Gráficas, Página 12, Tiempo Argentino, The New York Times.*

PIAZZOLLA, Astor (con N. Gorin) : *A manera de Memorias*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.

PIAZZOLLA, Diana: *Astor*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1987.

PICHASKE, David: *A generation in motion. Popular Music and Culture in the Sixties*, Granite Falls (Minnesota), Ellis Press, 1989.

PICKENHAYN, Jorge O: *Estudio sobre el tango*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1999.

PICOTTI, Dina C.: *La presencia africana en nuestra identidad*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1998.

PIÑEIRO, Sergio: "Salvemos el tango" (*Martín Fierro*, N° 20, Buenos Aires, 5/08/1925)

PINTOS, Esteban: "Los Van Van. Ven y muévete" (*Radar Página 12*, Buenos Aires, 15/04/1998).

PLAZA, Gabriel: "Milonga. Grandes valores del baile" (*La Nación*, Buenos Aires, 22/11/1998).

PORTORRICO, Emilio Pedro: *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, Florida-Prov. de Bs. As, edición del autor, 1997.

POSSE, Abel: "Cuando el vasquito Casimiro bailó en los salones del Vaticano" (*Clarín*, Buenos Aires, 30/08/1990).

PRAT, Domingo: *Diccionario de guitarristas*, Buenos Aires, Romero y Fernández, 1934.

PUCCIA, Enrique H.: *Breve historia del carnaval porteño*, Municipalidad de Bs. As, *El Buenos Aires de Ángel Villoldo 1860-1919*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

PUJOL, Sergio A. *Las canciones del inmigrante*, Buenos Aires, Almagesto, 1989. *Jazz al Sur*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1992. "Bailes populares. La vida privada en danza" (*Todo es Historia*, Buenos Aires, septiembre de 1992). *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994. "Carmencita: une vie sur

la piste de tango" (*Courrier International*, N° 359, París, 18/09/1997). "La sabiduría del baile" (*Página 12. Radar.* 1997).
RAFAEL, Eduardo: "El sentido del baile de tango es caminar con elegancia" (*La Maga*, Buenos Aires, 30/09/1992)
RAMBOUTS, Javier: "Cómo trabajan los disc-jockeys de los 90" (*Clarín*, Buenos Aires, 3/01/1998)
RAMOS, Laura y LEJBOWICZ, Cynthia: *Corazones en llamas. Historias del rock en los 80*, Buenos Aires, Aguilar, 1991.
RISSETTI, Ricardo: *Memorias del jazz argentino*, Buenos Aires, Corregidor, 1994. *De corazón a corazón. Memorias del bolero en la Argentina*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.
RIZZO, Favio y VERGA, Laura: "Breakdance"(*Tiempo de danza*, Buenos Aires, octubre-noviembre 1998).
REVISTAS: *Alma Nativa, Atlántida, Buenos Aires Revista Semanal, Buenos Aires Tango y lo demás, Buenos Aires Tango, Cantando, Caras y caretas, Claridad, Confirmado, Crisis, Cuadernos de la Comuna, Dance Magazine, Down Beat, D'Mode, Diálogos de la Comunicación, El alma que canta, El Hogar, El Siglo xx, El Tangauta, Esculpiendo Milagros, Expreso Imaginario, Fray Mocho, Gente, Ideas y Figuras, Iverá, Jazzlandia, Jazz Magazine, La canción moderna, La Maga, La Rosarina, La Vida Moderna, Letras y colores, Los Inrockuptibles, Martín Fierro, Metronome, Mundo Argentino, Música e Investigación, PBT, Pelo, Popular Music, Popular Music and Society, Primera Plana, Punto de Vista, Radiolandia, Rico Tipo, Rolling Stone, Siete Días, Sintonía, Tango XXI, Tía Vicenta, Tiempo de danza, Todo es Historia, Vergel Guaraní, Village Voice.*
ROMERO GAETA, Agustín: *El Profesor de baile*, Rosario, 1946.
ROSE, Phyllis Rose: *Jazz Cleopatra. Josephine Baker y su tiempo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1991.
ROSSI, Vicente: *Cosas de negros*, Imprenta Argentina, Córdoba, 1926.
SABATO, Ernesto: *Tango, discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1963.
S/F: "Al 79 por ciento de los porteños les gusta el tango" (*La Maga*, Buenos Aires, 4/09/1996). "Cake Walk. El nuevo baile americano" (*La Nación. Semanario Ilustrado*, Buenos Aires, 12/02/1903). "El baile de la serpentina" (*Caras y caretas*, Buenos Aires, 25/01/1902). "El tango criollo" (*Caras y caretas*, Buenos Aires, 7/02/1903). "El terrible furor por el tango" (*El Diario*, Buenos Aires, 5/03/1912). "Historia del Tabarís" (*La Razón*, Buenos Aires, 30/03/1936) "La danza decadente" (*Caras y caretas*, Buenos Aires, 01/05/1910). "La lambada. Origen boliviano, cadencia brasileña, negocio francés" (*La Nación*, Buenos Aires, 11/02/1990).
SALAS, Horacio: *El tango*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
SALAZAR, Adolfo: *La danza y el ballet*, México, FCE, 1949.
SANDOVAL, Carlos: "El jazz y su evolución el la Argentina" (*Síncopa y ritmo*, Buenos Aires, diciembre de 1934).
SANGUIAO, Osvaldo: *Troilo*, Buenos Aires, Librería Tomás Pardo, 1995.
SANTANA de KIGUEL, Delia E: "Aportes de las colectividades extranjeras a la cultura nacional. La música" (*Música e investigación, Revista del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, Año II, N°3, 1998).

SARGENTO PITA: "La memoria del tango" (*Caras y caretas*, Buenos Aires, 21/02/1903)
SCHANTON, Pablo: "De boliche en boliche" (*Clarín Sí*, Buenos Aires, 19/12/1997). "Tacones lejanos" (*Clarín*, Buenos Aires, 2/04/1999).
SCHEURER, Timothy E: (ed) *American Popular Music. The Nineteenth and Tin Pan Alley*, Bowling Green Ohio, Bowling Green Univeristy Press, 1989. (de) *American Popular Music. The Age of Rock*, Bowling Green Ohio, Bowling Green University Press, 1989. "Elvis Presley and the mythm of America" (en *American Popular Music*, op. cit.).
SCHULLER, Gunther: *Early Jazz. It´s roots and musical development*, New York, Oxford University Press, 1986.
SENANES, Gabriel: "El vals sigue dando vueltas" (*Clarín*, Buenos Aires, 3/06/1999).
SESSA, Valeria: "Las bailantas, un negocio con mucha salsa" (*La Nación*, Buenos Aires, 14/05/1991).
SIERRA, Luis Adolfo: *Historia de la orquesta típica*, Buenos Aires, Corregidor, 1985.
SILVA, Lucía: "Chamamé" (*Tiempo de danza*, Buenos Aires, N° 11, julio-agosto 1997). "Los buenos propósitos" (*Tiempo de danza*, Buenos Aires, n° 17, octubre-noviembre, 1998).
SINAY, Sergio: *Inolvidable. El libro del bolero y del amor*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1994.
SIRIO, Alejandro: *De Palermo a Montparnasse*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948.
SOLER CAÑÁS, Luis: "Las academias porteñas: baile y algo más" (*Todo es Historia*, Buenos Aires, mayo de 1967.)
STEARNS, Marshall y Jean: Jazz Dance. *The story of American vernacular dance*, New York, Da Capo Press, 1994.
STILMAN, Eduardo: *Historia del tango*, Buenos Aires, Brújula, 1965.
STORM ROBERTS, John: *La música afroamericana*, Buenos Aires, Víctor Lerú,1978.
STRAZZULLA, Jérôme: *La Techno*, París, Casterman, 1998.
TALLÓN, José S: *El tango en su etapa de música prohibida*, Buenos Aires, Instituto del libro argentino, 1964.
THIERRY, Carlos M: "El nuevo auge de la vieja milonga" (*Clarín*, Buenos Aires, 1/03/1990).
TIRRI, Néstor: "Humberto Bello. El alma del danzón" (*Clarín*, Buenos Aires, 6/06/1995).
TOLL, Robert C.: *On with show! The first century of show business in America*, New York, Oxford University Press, 1976.
TOLOT, Eva: "El ritmo caliente de la guerra fría" (*Tiempo de danza*, Buenos Aires, abril/marzo, 1999).
TRONCOSO, Oscar: "Las nuevas formas del ocio" (En Romero, J. L. y L. A.: *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*, Buenos Aires, Abril, 1983).
TURNER, Elizabeth: *Twenty-five figures and character dances*, London, 1925.
URQUÍA, Carlos E: "El tango en el cuerpo" (*Clarín*, Buenos Aires, 2/09/1979).

URRESTI, Marcelo: "La discoteca como sistema de exclusión" (En Margulis, op. cit, 1994).
VALÉRY, Paul: *El alma y la danza*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958.
VALLS, Manuel: *La música en el abrazo de Eros. Aproximación al estudio de la relación entre música y erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982.
VEGA, Carlos: "Cantos y bailes africanos en el Plata" (*La Prensa*, Buenos Aires, 16/10/1932. "El tango andaluz y el tango argentino" (*La Prensa*, Buenos Aires, 10/04/1932). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Buenos Aires, Instituto de Musicología Carlos Vega, 1981. *Bailes tradicionales argentinos*, Buenos Aires, Editorial Julio Korn, 1952. *Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires, Instituto Nacional. de Musicología Carlos Vega, 1986. T. 1 y T. 2.
VENIARD, Juan María: "Música en la calle: Buenos Aires, 1890-1915" (Margarita Gutman-Thomas Reese: *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.
VENTURA LYNCH, Roberto: *Folklore bonaerense*, Buenos Aires, Lojouanne, 1953.
VIDART, Daniel: *Teoría del tango*, Buenos Aires, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1964.
VIEJO TANGUERO: "El tango, su evolución y su historia" (*Crítica*, Buenos Aires, 22 de septiembre, 1913).
VILA , Pablo: "Peronismo y folklore. ¿Un réquiem para el tango?"(*Punto de vista*, Buenos Aires, marzo de 1986) "Rock nacional, crónicas de la resistencia" (En Jelin, E: *Los nuevos movimientos sociales* 1, Buenos Aires, CEAL, 1985)
VV.AA.: *Historia del rock*, Madrid/Buenos Aires, *El País / La Nación*, 1993. *Histories de bal. Vivre, représenter, recréer le bal*, París, Cité de la Musique, 1998. *El Tango*, Buenos Aires, Editorial Perfil, 1980. *La historia del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1976-1985 (19 tomos).
WAGNER, Ann Louis: *Adversaries of dance*, University of Illinois, 1997.
WOLFE, Bernard: "El negro danzarín y cantor" (En SARTRE, Jean P: *El negro y su arte*, Buenos Aires, Editorial Deucalion, 1956).
YOFRE, Felipe: "Mayoral, un milonguero de ley" (*La Nación*, Buenos Aires,20/10/1996). "Maracaibo, testigo de una época que ya no es" (*La Nación*, Buenos Aires, 20/04/1997).
ZALKO, Nardo: *Un siècle de tango: París-Buenos Aires*, París, Ed. Du Félin, 1998.
ZWERIN, Mike: "El swing bajo el nazismo" (*Cuadernos de Jazz*, Madrid, marzo 1995).

## 2. Referencial

ALDAO, Martín: *En el París que fue (Fragmentos de un diario)*, Buenos Aires, 1945.
ALLEN, Frederich: *Apenas ayer*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.

ALONSO DE ROCHA, Aurora: "El descubrimiento del cuerpo" (*Todo es Historia*, noviembre de 1997).
ALVAREZ, Al: *La Noche*, Madrid, Anaya & Muchnik, 1997.
ARIÈS, Phillipe y DUBY, G: *Historia de la vida privada. El siglo xx: diversidades culturales*, Madrid, Taurus, 1991.
ARLT, Roberto: *El amor brujo*, Buenos Aires, Losada, 1980.
AUBÍN, José M: *Historias y cosas viejas. Contadas por un viejecito*, Buenos Aires, Estrada Editores, 1914.
BAJTIN, Mijail: La *cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de F. Rabelais*, Barcelona, Barral Editores, 1974.
BARRÁN, José P: *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. T.2. El disciplinamiento (1860-1920)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, Facultad de Humanidades y Cs, 1998.
BATTILANA, B. y ZINNI, H.:*Las letras del folklore*, Rosario, Fundación Ross, 1996.
BELL, Daniel: *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
BENEDETTI, Héctor A: *Las mejores letras de tango*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
BIGSBY, C.W.E: *Examen de la cultura popular*, México, FCE, 1982.
BIOY CASARES, Adolfo: *El sueño de los héroes*, Buenos Aires, Emecé, 1969. *Diario de la guerra del cerdo*, Buenos Aires, Emecé, 1969.
BOLETIN DE ESTADÍSTICA MENSUAL de la ciudad de Buenos Aires 1926-1942.
BONAFOUX, Luis: "Pláticas parisienses con Fray Mocho" (*Fray Mocho*, Buenos Aires, 1913.
BONHEUR, Martha: *Apuntes y críticas sociales*, Buenos Aires, 1908.
BORGES, Jorge Luis B. *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
BOURDIE, Pierre: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.
BROER, Lawrence y WALTHER, J. (editors): *Dancing fools and weary blues. The great escape of the twenties*, Ohio, Bowling Green University Press, 1990.
BULLRICH, Silvina: *Entre mis veinte y treinta años*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1971.
CADÍCAMO, Enrique: *Mis memorias*, Buenos Aires, Corregidor, 1995. *Viento que lleva y trae*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1983.
CALZADILLA, Santiago: *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, Obligado Editora, 1975.
CAPOTE, Truman: *Un árbol de la noche*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997.
CÁRDENAS, Isabel L: Ramona y el robot. *El servicio doméstico en barrios prestigiosos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1986.
CARRETERO, Andrés: "Las prostitutas en Buenos Aires (*Todo es Historia*, Buenos Aires, octubre de 1993).
CASADEVALL, Domingo F: *El carácter porteño*, Buenos Aires, CEAL, 1970.
CASTEX, Julián: "El arrabal" (*Caras y caretas*, Buenos Aires,13/03/1915).
CASTRILLÓN, Ernesto G: "Auge y ocaso de la noche porteña" (En VV.AA.:

*100 años de vida cotidiana. El diario íntimo de un país*, Buenos Aires, *La Nación*, 1997) Hippies a la criolla (*Todo es Historia*, Buenos Aires, mayor de 1998).

CAZENUEVE, Jean: *La sociedad de la ubicuidad (Comunicación y difusión)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

CHAMBERS, Iain: *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1994.

CHASTENET, Jacques: "Les années 60" (*Historia Hors Serie*, París, 1970)

CIRIA, Alberto: *Política y cultura popular*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1983.

CLEAVER, Eldridge: *Alma encadenada*, México, Siglo XXI, 1969.

CONTI, Haroldo: "Los novios" (En *Con otra gente*, Buenos Aires, CEAL, 1972).

CORTÁZAR, Julio: "Las puertas del cielo" (en *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951).

COSTA, P. O, PÉREZ TORNERO, J. M.,TROPEA, F.: *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil*, Barcelona, Paidós, 1996.

DE DIEGO, Jacobo: "Prontuario de la patota porteña" (*Todo es Historia*, Buenos Aires, N° 101, octubre 1975).

DEL PINO, Diego: "Guía histórica de la avenida Santa Fe. Desde Pacífico hasta Fitz Roy" (*Todo es Historia*, Buenos Aires, febrero 1998).

DÍAZ, Esther: "Sujeto, medios de comunicación y rock" (En FINGUERET, Manuela: *Jóvenes en los 90. La imaginación lejos del poder*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993).

DI NÚBILA, Domingo: *La época de oro. Historia del Cine Argentino I* (Edición actualizada y ampliada), Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998. *Historia del cine argentino T. II*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.

ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Madrid, Lumen, 1984.

ENGELHARDT, Tom: *El fin de la cultura de la victoria*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1997.

ESCARDÓ, Florencio: *Cosas de argentinos*, Buenos Aires, 1940.

FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad. T.2. El uso de los placeres*, Madrid, Editorial siglo XXI, 1986.

GARCÍA, Juan A: *Cuadros y caracteres snobs. Escenas contemporáneas de la vida argentina*, Buenos Aires, Gath y Chaves, S/f.

GAVARRÓN, Lola: *Piel de ángel. Historia de la ropa interior femenina*, Barcelona, Tusquets, 1997.

GAY, Peter: *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud. I La educación de los sentidos. II. Tiernas pasiones*, México, FCE, 1992.

GERMANI, Gino: *Estructura social de la Argentina*, Buenos Aires, Raigal, 1955.

GIBAJA, Regina E: *El público de arte*, Buenos Aires, Eudeba/Di Tella, 1964.

GIBERTI, Eva: *Los hijos del rock*, Buenos Aires, Losada, 1996.

GINZBURG, Carlo: *Historia nocturna. Un desciframiento del aquelarre*, Barcelona, Muchnik Editores, 1991.

GOBELLO, José: *Nuevo diccionario de lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.

GOLDAR, Ernesto: *Buenos Aires. Vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.

GÓMEZ, Albino: *Diario de un joven católico,1945-1972*, Buenos Aires, GEL, 1995.
GÓMEZ, Eusebio: *La mala vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, Roldán, 1908.
GÓMEZ CARRILLO, Enrique: *El encanto de Buenos Aires*, Madrid, Mundo Latino, 1921.
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Ismos*, Madrid, Punto Omega, 1975.
GÓMEZ GARCÍA, Zoila (editora): *Musicología en Latinoamerica*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985.
GONZÁLEZ ARRILI, Bernardo: *Calle Corrientes entre Esmeralda y Suipacha*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1952.
GONZÁLEZ CARBAHLO, J: *Estampas de Buenos Aires*, Buenos Aires, CEAL, 1971.
GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl: *La calle del agujero en la media*, Buenos Aires, Gleizer, 1930.
GORBATO, Viviana: *Noche tras noche*, Buenos Aires, Atlántida, 1997.
GUEDALLA, Philip: *Argentina Tango*, Buenos Aires, El Ombú, 1933.
GUERIN, Miguel y OLIVER, Jaime: "El Buenos Aires ideal de la canción popular urbana" (*Primeras Jornadas de Historia de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la ciudad de Bs. As., 1985).
GÜIRALDES, Ricardo: *Raucho. Momentos de una juventud contemporánea*, Madrid, Espasa Calpe, 1932.
GURUCIAGA, Luis A.: Berisso. *Fotomemoria 2* (intentos de M. García Izquierdo, La Plata, 1998.)
GUY, Donna: *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires. 1875-1955*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994.
HALL, Stuart y WHANNEL, P: *The Popular Arts*, London, Hutchinson Educational,1964.
HAUSER, Arnold: *Sociología del arte. 4 Sociología del público*, Barcelona, Guadarrama, 1977.
HIJUELOS, Oscar: *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
HOBSBAWM, Eric: *Historia del siglo xx*, Buenos Aires, Grijalbo, 1995. *La era del imperio*, Buenos Aires, Grijalbo, 1998.
HUIZINGA, Johan: *Homo Ludens*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1968.
IÑIGO CARRERA, Héctor: *Los años 20*, Buenos Aires, CEAL, 1971.
JAURETCHE, Arturo: *El medio pelo en la sociedad argentina (Apuntes para una sociología nacional)*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1966.
JEAN PAUL (J. P. Echagüe): *Teatro argentino (Impresiones de teatro)*, Buenos Aires, Madrid, 1917.
KLEIN, Teodoro: *De Casacuberta a los Podestá, Buenos Aires*, Ediciones Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1994.
KORN, Francis: *Los huéspedes del 20*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973.
KUSCH, Rodolfo: *De la mala vida porteña*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1966.
LANDI, Oscar: "Secreto, terror y cultura" (*Clarín*, Buenos Aires, 28/03/1996).
LARCHEY, Lorédan: *Dictionnaire de l´argot parisien*, París, 1872 (reeditada por L'Édition de París, 1996).

LERNER, Max: *Los Estados Unidos como civilización*, Buenos Aires, Fabril editora, 1963.
LIPOVETSKY, Gilles: *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 1990.
LIMA, Félix: *Entraña de Buenos Aires*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1969.
LÓPEZ IBOR, J. J. y LÓPEZ IBOR, Aliño: *El cuerpo y la corporalidad*, Madrid, Editorial Gredos, 1974.
LUNA, Félix: *Perón y su tiempo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985.
LURIE, Alison: *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona, Paidós, 1994.
MALTBY, Richard (editor): *Cultura y modernidad*, Madrid, Aguilar, 1991.
MANCHESTER, William: *Gloria y ensueño. Una historia narrativa de los Estados Unidos* (4 tomos), Barcelona, Grijalbo, 1976.
MANRUPE, Raúl y PORTELA, María A: *Diccionario de films argentinos*, Buenos Aires, Corregidor, 1995.
MARCUS, Greil: *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo xx*, Barcelona, Anagrama, 1993.
MARCUSE, Herbert: *El hombre unidimensional*, Barcelona, Seix Barral, 1968. *Eros y civilización*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
MARECHAL, Leopoldo: *Historia de la calle Corrientes*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
MARGULIS, Mario: *Migración y marginalidad en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1968. *La juventud es más que una palabra*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1996.
MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, 1942.
MATA, Pedro: *Para ella y para ellos*, Madrid, Editorial Pueyro, Sl (S/f).
McCOY, Horace: *¿Acaso no matan a los caballos?*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973.
MONCAUT, Carlos A.: "Aquellos veraneos de nuestros mayores" (*Todo es Historia*, Buenos Aires, febrero de 1994).
MONTES, Jorge: "Macoco Álzaga Unzué, bacán sin grupo"(*Clarín*, 25/10/1987)
MOSSE, George: *La cultura nazi*, Barcelona-México, Grijalbo, 1973.
MUJICA LAINEZ, Manuel: *Los porteños (2)*, Buenos Aires, Elefante Blanco, 1998.
NEYRA, María C: "Del minué al charlestón" (*El Hogar*, Buenos Aires, 1/11/1929).
NIETZSCHE, Friedrich: *Obras inmortales*. Tomos II y III, Madrid, Editorial siglo XXI, 1986.
NOGUES, Germinal: *Buenos Aires. Ciudad Secreta*, Buenos Aires, Ruy Diaz.Editorial Sudamericana, 1993.
OBREGÓN, Marcos:"Diccionario nacional" (*La Vida Moderna*, Buenos Aires, 26/03/1908)
PALMER, Robert: "The 50´s" (*Rolling Stone*, New York, 19/04/1990).
PASSERINI, Luisa: "La juventud, metáfora del cambio social" (En Levi, G. y Schmitt, J. C.: *Historia de los jóvenes*, Madrid, Taurus, 1996).
PERRIAULT, Jacques: *Las máquinas de comunicar y su utlización lógica*, Barcelona, Gedisa, 1991.

PETIT DE MURAT, Ulyses: *La noche de Buenos Aires*, Buenos Aires, Cuadernos de Bs. As., 1963.
PINTOS, Juan M: *Así fue Buenos Aires*, Buenos Aires, Coni, 1954.
PLOTKIN, Mariano: *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1993.
POSADAS, Abel: *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires, Cimarrón, 1973.
PRESTIGIACOMO, Raquel: *En busca de la revista perdida. Entre monologuistas y bataclanas*, Buenos Aires, Colihue, 1995.
PUCCIA, Enrique: *Intimidades de Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.
PUIG, Manuel: *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
RAITER, Hugo: *El cabecita negra*, Buenos Aires, CEAL, 1971.
RIESMAN, David: *Individualismo, marginalidad y cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 1974.
ROCKWELL, John: *All American Music. Composition in the Late Twentieth Century*, New York, Da Capo Press, 1997.
RODRÍGUEZ MOLA, Ricardo: *Divorcio y familia tradicional*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
ROLDÁN, Ana M: "Sábado, noche de fiesta en Buenos Aires (*La Prensa*, Buenos Aires, 9/05/54).
ROMANO, Eduardo: *Las letras de tango. Antología cronológica*, Rosario, Fundación Ross, 1989.
ROMERO, Amílcar: "Los noviazgos" (En *La vida de nuestro pueblo*, Buenos Aires, CEAL, 1982).
ROMERO, José L. y Luis A: *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*, Buenos Aires, Abril,1980.
ROSZAK, Theodore: *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairos, 1981.
RYBCZYNSKI, Witold: *Esperando el fin de semana*, Barcelona, Emecé Editores, 1992.
SAIEGH, Diana: *La Casa Argentina en París*, París, Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, 1998.
SALAS, Horacio: *Clásicos de la poesía lunfarda. Antología*. Buenos Aires. Ameghino. 1999.
SANT CERSOLA: "El sueño de una noche de baile" (*Fray Mocho*, Buenos Aires, 27/03/1928)
SATAS, Hugo R.:"Los jóvenes en la historia del siglo XX "(En Fingueret, Manuel (comp), op. cit)
SAULQUIN, Susana: *La moda en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1990.
SCHULTZ,Uwe: La fiesta. *Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1993.
SCOBIE, James: *Buenos Aires. Del centro a los barrios (1870-1910)*, Buenos Aires, Solar Hachette, 1977.
SCOTT FITZGERALD, Francis: "La Era del Jazz" (En *El Crack*, Santiago de Chile, 1968).
SEBRELI, Juan J.: *Buenos Aires. Vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo XX, 1990. *Apogeo y ocaso de los Anchorena*, Buenos Aires, Siglo XX, 1974. *Mar del Plata. El ocio represivo*, Buenos Aires, Tiempo

Contemporáneo, 1970. "Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires" (En *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997).
SOFOVICH, Luisa: *El baile*, Buenos Aires, Losada, 1958.
SOIZA REILLY, Juan J: *Pecadoras*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1975.
STORNI, Alfonsina: *Antología Poética*, Buenos AIres, Espasa Calpe, 1993.
SUÁREZ, Darío: *Sandro. El ídolo*, Buenos Aires, Planeta, 1997.
SUE, Roger: *El ocio*, México, FCE, 1995.
TORRES, Máximo: "Crónicas del medio pelo. La juventud recreativa" (*La Vida moderna*, Buenos Aires, 5/12/1907).
TRAVERSA, Oscar: *Cuerpos de papel. Figuración del cuerpo en la prensa. 1918-1940*, Buenos Aires, Gedisa, 1997.
ULANOVSKY, Carlos: *Días de radio*, Buenos Aires, Espasa.Calpe, 1995.
VÁSQUEZ- RIAL, Horacio: *Buenos Aires. 1880-1930*, Madrid, Alianza, 1996.
VEBLEN, Th: *Teoría de la clase ociosa*, México, FCE, 1971.
VIALE, César: *Cincuenta años atrás*, Buenos Aires, Piatti, 1950.
VIRILIO, Paul: *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, Buenos Aires, Manantial, 1996.
VOVELLE, Michel: *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985.
VV. AA.: *La vida de nuestro pueblo*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
WALSH, María E: *Novios de antaño*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990.
WOLFE, Tom: *Los años del desmadre. Crónicas de los 70*, Barcelona, Anagrama, 1979.
WOLOCH, Nancy: *Women and the American experience*, New York, Alfred Knopf, 1984.
YONNET, Paul: *Juegos, modas y masas*, Barcelona, Gedisa, 1988.
ZAPATA GOLLÁN, Agustín: *Juegos y diversiones públicas*, Santa Fe, Ministerio de Educación y Cultura, 1972.

# Índice de nombres

# B

# C

## CH



## D

# E

# F

## G

# H



# I

## J



## K



## L

## M

## O



## P

# Q



# R

## S

# T

## U



## V

# Índice general

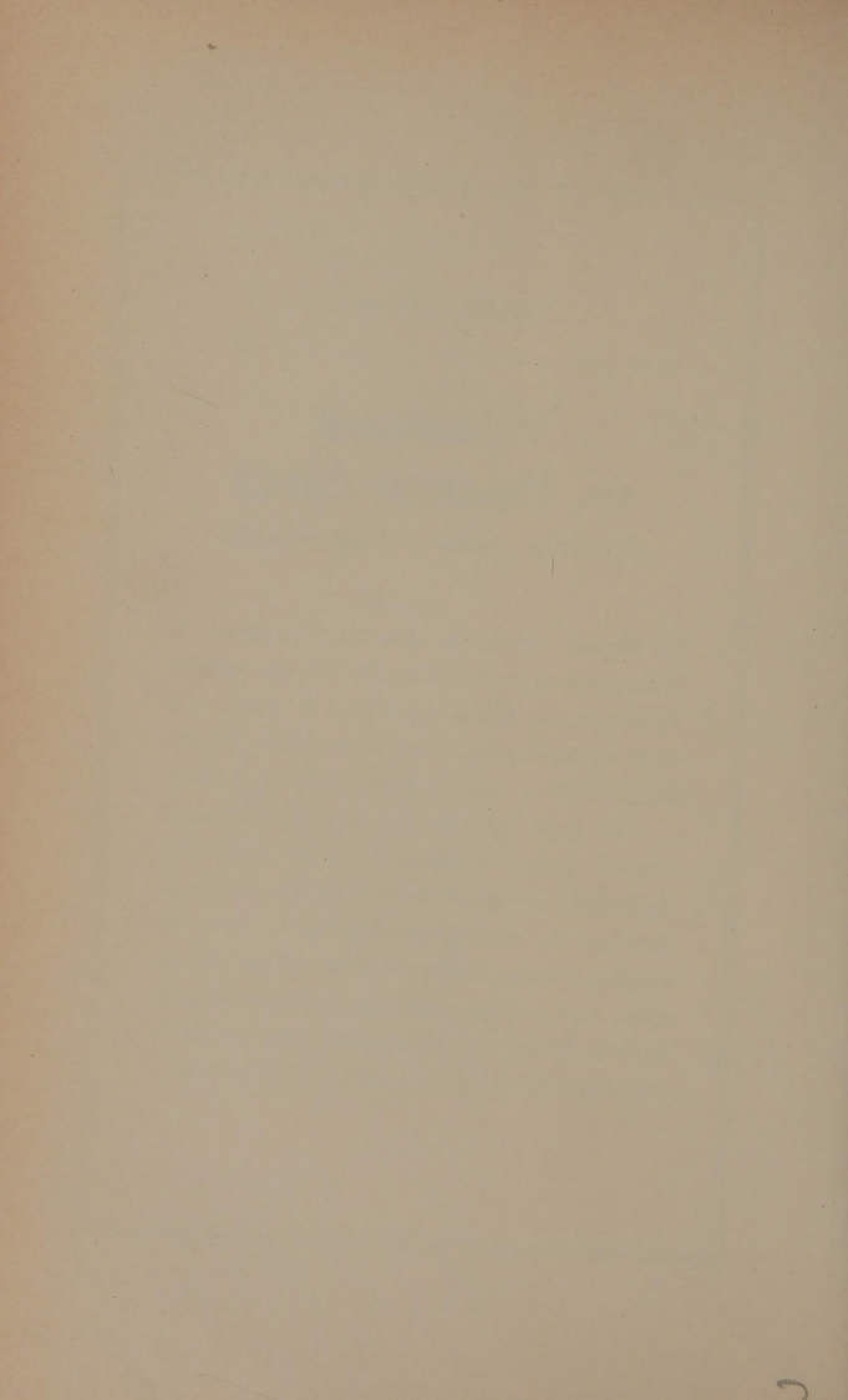
Sergio Pujol

# Valentino en Buenos Aires

## Los años veinte y el espectáculo

De Carlos Gardel a Maurice Chevalier, de Florencio Parravicini a Charlie Chaplin, los años 20 fueron una época impar para el mundo del espectáculo. Buenos Aires, como París, fue una fiesta a la que la crisis económica del 30 puso fin.

Con estilo ágil y ameno, este nuevo libro del autor de *Jazz al Sur* repasa la cartelera porteña de modo exhaustivo, revelando todo el vertiginoso atractivo de una década singular. Teatro, cine mudo, tango, ópera y jazz desfilan por sus páginas como en un alucinante *variéte.* Fueron los años de Rodolfo Valentino, años brillantes en la vida de un Buenos Aires que en verdad nunca lo conoció.



Sobre Discépolo. Una biografía argentina:

"La obra tiene ritmo e intención de novela, pero recibe la lealtad del ensayo."

*La Nación*

"*Pujol*, que (...) ya había demostrado que estos temas los narra de una manera brillante, ofrece otro libro sin alardes de jerga ni erudición."

*Página/12*

"Mucho se ha escrito sobre Discépolo, pero ésta es, probablemente, la mejor de cuantas biografías han aparecido sobre el genial artista."

*La Razón*

"El de *Pujol* es uno de esos libros de 'lectura obligatoria'"

*El Cronista*

"Un libro imprescindible para conocer a Discépolo y a su tiempo."

*La Capital*, Rosario

"El libro exhibe la maestría con que *Pujol* hilvana pequeñas historias y resuelve el peso del mito tanguero para develar una vida poco conocida."

*El Día*, La Plata

"No siempre tenemos la posibilidad de encontrarnos con un texto tan minucioso y ameno como el de *Sergio Pujol* en el cual el hombre, el mito y el personaje circulan y se confunden, se enfrentan y se comprenden."

*Todo es Historia*



Punto de encuentro entre lo privado y lo público, entre el cuerpo y la sociedad, el baile tiene una historia rica y compleja, acaso la historia sublimada de toda una comunidad. Desde los tiempos en que el tango era una música prohibida hasta este fin de siglo fragmentado y multicultural, con la fiesta electrónica y la *rave* a pocas cuadras de la milonga resucitada, las ciudades argentinas del siglo XX se han ido recreando con diversas formas del baile social.

*Historia del baile* es un minucioso *racconto* de las especies que marcaron el ritmo de la vida nocturna y el ocio de los argentinos a lo largo de un siglo: vals, tango, charleston, *jazz*, chamamé, rumba, mambo, folklore, *rock & roll*, bolero, *twist*, disco, tecno, salsa y cumbia, entre otras. Al indagar en los aspectos íntimos y cotidianos de un pasado hecho de música y movimiento, este nuevo libro de *Sergio Pujol* instala una mirada curiosa y a menudo indiscreta sobre seres anónimos y grandes bailarines, salones públicos y costosas fiestas privadas, códigos sexuales de ayer y de hoy.


ISBN 950-04-2064-3
9789500420648